

প্রকাশক

শ্রীকৃষ্ণশচন্দ্র ভট্টাচার্য

৫৬ সূর্য সেন স্ট্রীট

কলকাতা-৭০০০০২

গ্রন্থস্বত্ব

শ্রীমতী রমণা দাশ

Madhyayuger Kāvya-pāth : Dr. Nirmal Das

Studies on the Medieval Bengali Language and Literature.

প্রচ্ছদপট

শ্রীঅজয় গুপ্ত

মুদ্রাকর

শ্রীরঞ্জন কুমার সামুই

ভাস্কর প্রিন্টার্স

৮৩বি, বিবেকানন্দ রোড, কলকাতা-৭০০০০৬

উৎসর্গ

স্নাতকোত্তর পঠদশায় যাঁর
কাছে মধ্যযুগের কাব্যসাহিত্যের
পাঠ গ্রহণ করেছিলাম, আমার
সেই পরম শ্রদ্ধেয় শিক্ষাগুরু
ড. আশুতোষ ভট্টাচার্য
মহাশয়ের চরণপ্রান্তে

গ্রন্থোৎপত্তির বিবরণ

মধ্যযুগের কাব্য-সমালোচনার ঐতিহ্য দ্বিশতাব্দী-প্রাচীন। এই আলোচনার প্রথম সূত্রপাত দেখি ১৭৭৮ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত গ্রাথানিয়েল ব্রাসি হ্যালহেডের ইংরেজিতে রচিত বাংলা ব্যাকরণে। তারপর উনিশ শতকের শেষার্ধ্বে যখন বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের ইতিহাস নিয়ে আলোচনা শুরু হলো তখন থেকেই মধ্যযুগের কাব্যালোচনার একটি ধারাবদ্ধ ঐতিহ্য গড়ে উঠল। সেই ঐতিহ্য অতাবধি অব্যাহত। এই ঐতিহ্যের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করলে দেখা যায়, এই আলোচনা প্রধানতঃ মধ্যযুগীয় কাব্যসাহিত্যের তিনটি প্রসঙ্গের উপর দাঁড়িয়ে আছে : ১. বিষয়ভাব, ২. ঐতিহাসিক পটভূমি, ৩. ভাষা-ছন্দ-অলংকার। মধ্যযুগের কাব্যপাঠে এই তিনটি প্রসঙ্গের গুরুত্ব অনস্বীকার্য; কিন্তু এই তিনটি প্রসঙ্গ ছাড়াও এই যুগের কাব্যপাঠের আরও কতকগুলি গুরুত্বপূর্ণ প্রকরণ আছে, যেগুলি আমাদের দেশের কাব্যসমালোচকদের কাছে সচরাচর তেমন গুরুত্ব লাভ করে না। আমি এই গ্রন্থে মধ্যযুগের বাংলা কাব্যের এই উপেক্ষিত দিক নিয়েই আলোচনা করার চেষ্টা করেছি। আপাতদৃষ্টিতে এই গ্রন্থকে তিনটি পরস্পর-বিচ্ছিন্ন রচনার সংকলন বলে মনে হতে পারে, কিন্তু সূক্ষ্মদর্শী পাঠক-মাত্রেই বুঝতে পারবেন যে উপেক্ষিতের প্রতি গুরুত্বদানই এই গ্রন্থের অভ্যন্তরীণ ঐক্যসূত্র। এই ঐক্যসূত্রের বন্ধনে এর তিনটি রচনা স্বতন্ত্র হয়েও পরস্পর-সংলগ্ন।

মধ্যযুগের কাব্যালোচনা যথার্থভাবে করতে হলে আগে সমালোচককে কাব্যটির যথার্থ পাঠ সম্পর্কে নিশ্চিত হতে হবে, কারণ কাব্যের আলোচ্যমান পাঠ নির্ভরযোগ্য না হলে তাঁর বিচারও নির্ভরযোগ্য হতে পারে না। এইজন্য মধ্যযুগের কাব্যসমালোচককে পুথিপাঠ ও পাঠসমালোচনার পদ্ধতি সম্পর্কে অবহিত হতে হবে। আমাদের দেশের বিভিন্ন বিশ্ববিদ্যালয়ে মধ্যযুগীয় কাব্যের পঠনপাঠনের ব্যবস্থা প্রচলিত আছে, কিন্তু পুথিপাঠ ও পাঠসমালোচনার তেমন কোন বিধিবদ্ধ ব্যবস্থা নেই, ফলে এই বিষয়ে সামান্য পরিমাণে বিচ্ছিন্ন প্রবন্ধাদি লেখা হলেও কোন প্রণালীবদ্ধ বইপত্র লেখা হয় নি। এ ব্যাপারে 'বাংলাদেশের' গবেষকেরা কিছুটা অগ্রণী ভূমিকা নিয়েছেন। সম্প্রতি ডঃ আবদুল কাইউম

রচিত 'পাণ্ডুলিপি-পাঠ ও পাঠসমালোচনা' নামে একটি বই আমার হাতে এসেছিল। পুথিপাঠ ও পাঠসমালোচনার পদ্ধতি সম্পর্কে বইটিতে মূল্যবান আলোচনা আছে। এই বইটি এবং সমবিষয়ক আরো কয়েকটি ইংরেজি রচনা পড়ে বাংলা পুথিপাঠ ও পাঠসমালোচনা-পদ্ধতি সম্পর্কে একটি সামগ্রিক পর্যালোচনা করার প্রেরণা অনুভব করি। তর্তমান গ্রন্থের 'পুথিপাঠের ভূমিকা' প্রবন্ধটিকে তারই প্রাথমিক খসড়া বলা যেতে পারে। কিছুদিন হলো আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ে পুথিশালার প্রতিষ্ঠা হয়েছে এবং বাংলা সাহিত্যের স্নাতকোত্তর পাঠ্যসূচীতে পুথিপাঠ ও পাঠসমালোচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। কাজেই প্রবন্ধটি একেবারে নিষ্ফল হবে না আশা করি।

গ্রন্থের দ্বিতীয় প্রবন্ধ 'মধ্যযুগের কাব্যসংগীত : রূপ ও রীতিকে'ও একটি পরিকল্পনাধীন বড় রচনার প্রাথমিক খসড়া বলে ধরে নিলে গ্রন্থকারের প্রতি স্তুতিচার করা হবে। মধ্যযুগের কাব্যরূপের আলোচনা করতে গিয়ে এ যাবৎ তার ভাষা, ছন্দ ও অলংকার নিয়েই আলোচনা করা হয়েছে। এ আলোচনা নিশ্চয়ই গুরুত্বপূর্ণ, কিন্তু বহিরঙ্গমূলক। মধ্যযুগের বাংলা কাব্য একান্তভাবে সংগীতাত্মক, তাই এর কাব্যরূপের বিচার করতে হলে ঐ যুগের সাংগীতিক পটভূমিকাটি বিশেষভাবে মনে রাখতে হবে। এ ব্যাপারে রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের সংগীতবিভাগের অধ্যাপক ডঃ অরুণ ভট্টাচার্য এবং আমার প্রাক্তন সহকর্মী ও সংগীততত্ত্ববিদ ডঃ সুবোধরঞ্জন রায় মহাশয়ের সঙ্গে আলোচনা করে এবং স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ ও শ্রীরাজেশ্বর মিত্র প্রমুখ সংগীততত্ত্ববিদের গ্রন্থাদি পড়ে এ বিষয়ে পর্যালোচনা করার প্রেরণা বোধ করি। বিষয়টি এখনো আমার ব্যাপকতর গবেষণা ও নিবিড়তর নিরীক্ষণের অপেক্ষায় আছে। এখানে আমার প্রাথমিক খসড়াটি নিবেদন করলাম। উদ্দেশ্য, গুণিজনেরা আমার ভুলত্রুটি শুধরে দিয়ে আমাকে সঠিক পথের সন্ধান দেবেন।

গ্রন্থের তৃতীয় 'প্রবন্ধ'টি আমার রচনা নয়, এটির রচয়িতা ষোড়শ-সপ্তদশ শতকের কবি রূপরাম চক্রবর্তী। আমাদের বিশ্ববিদ্যালয়ের পুথিশালায় রূপরামের ধর্মমঙ্গলের ইচ্ছাই পালার একটি বেশ প্রাচীন পুথি আছে। এ পর্যন্ত রূপরামের রচনার কোন পূর্ণাঙ্গ সংকলন প্রকাশিত হয় নি, কিন্তু এ বিষয়ে নানা জায়গায় গবেষণার কাজ চলছে। তবে ভাল পুথি না পেলে এই গবেষণা সুসম্পন্ন হতে পারে না। তাই আমাদের পুথিটি এই সুযোগে প্রকাশ করলাম।

বলাবাহুল্য, আমার উদ্দেশ্য পুথিটির সম্পাদনা নয়, যথাযথ মূদ্রণ। তাই মূল পুথির পাঠের কোনরকম পরিমার্জন বা পরিবর্তন করি নি। তবে প্রয়োজনবোধে আমার কিছু সহায়ক মন্তব্য পাদটীকায় যোগ করেছি। আশা করি গবেষকরা এর দ্বারা উপকৃতই হবেন।

বইটির রচনা ও প্রকাশের ব্যাপারে আমি নানা জনের কাছে নানাভাবে ঋণী। প্রথম কৃতজ্ঞতা আমার বিভাগীয় সহকর্মীদের কাছে। বিভাগীয় অধ্যক্ষ ডঃ অজিতকুমার ঘোষ এবং অধ্যক্ষ সহকর্মী ডঃ শিবপ্রসাদ ভট্টাচার্য, ডঃ ক্ষেত্র গুপ্ত, ডঃ ধীরেন্দ্র দেবনাথ, ডঃ অরুণ বসু, ডঃ দেবনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ডঃ বিমল মুখোপাধ্যায় ও ডঃ রবীন্দ্র গুপ্ত সমবেতভাবে আমাকে বিভাগীয় পুথিশালার তত্ত্বাবধানের দায়িত্বভার অর্পণ করে আমার মধ্যযুগীয় কাব্যপাঠের স্বযোগ প্রশস্ততর করে দিয়েছেন, এজ্ঞ আমি কৃতজ্ঞ। আমার ঋণ পূজ্যপাদ ডঃ স্বকুমার সেন ও ডঃ অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের কাছেও। ডঃ সেন তাঁর অনেক মূল্যবান সময় নষ্ট করে মধ্যযুগের বিভিন্ন রচনা সম্পর্কে আমার অনেক প্রশ্নের নিরসন করেছেন এবং ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায় আমাকে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বিভিন্ন বাংলা পুথি-পরীক্ষার উদার অনুমতি দিয়েছেন। এঁরা আমার শিক্ষাগুরু, এঁদের ঋণ অপরিশোধ্য, এঁদের আমি প্রণাম জানাই। এ প্রসঙ্গে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা পুথিশালার তত্ত্বাবধায়ক ও সহাধ্যায়ী বন্ধু ডঃ তুষার মহাপাত্র এবং বাংলা বিভাগের গ্রন্থাগারিক শ্রীস্বকুমার মিত্র ও শ্রীঅরুণ বসুর সাগ্রহ সহযোগিতা কৃতজ্ঞচিত্তে স্মরণীয়। বইয়ের প্রচ্ছদ এঁকে দিয়েছে সহাধ্যায়ী শিল্পী-বন্ধু শ্রীঅজয় গুপ্ত, ওর তিরস্কারের ভয়ে ওকে আনুষ্ঠানিক কৃতজ্ঞতা জানালাম না। এ ছাড়া, যেসব সহাধ্যায়ী ও শুভানুধ্যায়ী ব্যক্তি, যেমন— ডঃ সুভাষ বন্দ্যোপাধ্যায় [সচিব, কলাবাণিজ্য বিভাগ, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়], শ্যামল সেনগুপ্ত, কল্যাণাশিস দাশগুপ্ত, ডঃ বরুণ চক্রবর্তী প্রভৃতি আমার এই রচনা সম্পর্কে ক্রমবর্ধমান ঔৎসুক্য প্রকাশ করে আমাকে শেষ পর্যন্ত বইটি প্রকাশ করতে বাধ্য করেছেন, তাঁদেরও এ প্রসঙ্গে প্রীতিসমেত স্মরণ করি।

বাংলা পুথিশালা

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

কলিকাতা-৫০

নির্মল দাশ

সূচীপত্র

পুথিপাঠের ভূমিকা	১
মধ্যযুগের কাব্যসংগীত : রূপ ও রীতি	৩
‘ইছায়ের পালা’	৬৫
আকরপঞ্জী	১১০
নির্ঘণ্ট	১১৪

পুথিপাঠের ভূমিকা

এক বর্ষ নহে সে অনেক বর্ষ কায় ।

আপনি বুঝিতে নারে পরেরে বুঝায় ॥

শ্রীকবিকঙ্কণ গায় হিঁসালী রচিত ।

বার মাস ত্রিশ দিন বাঞ্ছন পণ্ডিত ॥

বণিক্‌খণ্ড : চণ্ডীমঙ্গল ।

১. পুথির উপকরণ

সিদ্ধ উপত্যকায় প্রাপ্ত নানা লিপি-সম্বলিত সীলমোহর, ধাতুফলক ও মৃৎফলক থেকে মোটামুটি ছুটি জিনিস বোঝা যায় : (১) আর্থরা আনার বেশ আগেই ভারতে লিখনপদ্ধতির সূচনা হয়েছিল, (২) লেখার ব্যাপারে তখন যেসব উপকরণ ব্যবহৃত হত তাদের মধ্যে স্থায়ী উপকরণ ছিল ধাতুফলক ও মৃৎফলক । সিদ্ধসভ্যতা ধ্বংস হবার পর যখন আর্বসভ্যতার বিস্তার ঘটল তখন এইসব পুরনো উপকরণের সঙ্গে আরও কতকগুলি নতুন উপকরণ ব্যবহৃত হতে লাগল । এই সব উপকরণের মধ্যে আছে : গাছের পাতা ও ছাল, পশুর চামড়া, কাপড়ের পট, ইট, পাথর ও কাঠের ফলক । এর সঙ্গে সব শেষে যুক্ত হয়েছিল তুলট কাগজ । প্রাচীনকালের এই সব উপকরণের মধ্যে অবশ্য গাছের পাতা ও ছালের ব্যবহারই বহু-ব্যাপক ছিল । ৪র্থ খ্রীষ্টপূর্বাব্দের গ্রীক আগন্তকেরা এদেশে লেখার কাজে কাপড় ও ভূর্জগাছের ছাল ব্যবহৃত হতে দেখেছেন । খোটান ও আফগানিস্তানে যেসব বৌদ্ধ শাস্ত্র আবিষ্কৃত হয়েছে তার অধিকাংশই ভূর্জপত্রে লেখা । পরবর্তীকালে কালিদাস (৫ম শতক) ও কেমেন্দ্র (১১শ শতক)-ও লেখার কাজে ভূর্জ গাছের ছাল ও পাতা ব্যবহারের আভাস দিয়েছেন । ভূর্জ গাছ ছাড়া অন্য যে গাছের পাতা সব চেয়ে বেশি ব্যবহৃত হয়েছে তা হলো তাল গাছ । প্রকৃতপক্ষে ভারতীয় লিপিকর্মের ইতিহাসে তালপাতার গুরুত্ব সবচেয়ে বেশি । কারণ, লেখার কাজে তালপাতা শুধু নিজে ব্যবহৃত হয়েই কান্ড হয় নি, লেখার কাজে ব্যবহৃত অন্যান্য উপকরণের আকারকেও অনেক ক্ষেত্রে নিয়ন্ত্রিত করেছে । পরবর্তীকালে যখন ধাতুপাত ও

কাগজ দিয়ে লেখার প্রয়োজন হয়েছে তখন সেই উপকরণকেও অনেকক্ষেত্রে কেটে ছেঁটে তালপাতার আকারে দাঁড় করানো হয়েছে। মধ্য এশিয়া, ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত এবং পাঞ্জাবে এমন অনেক তাম্রলিপি পাওয়া গিয়েছে যার আকারই শুধু তালপাতার মত নয়, তার মাঝখান দিয়ে তালপাতার মত বন্ধনছিদ্রও আছে। আর কাগজের পুথির অবশ্যে তালপাতার আকার-সাদৃশ্য তো স্বতঃস্ফূট।

লেখার কাজে ঠিক কবে থেকে তালপাতার ব্যবহার শুরু হয়েছে তা নির্দিষ্ট করে বলা কঠিন। তবে দীর্ঘদিন ধরে উত্তর ও দক্ষিণভারতের লিপিকরেরা লেখার কাজে তালপাতা ব্যবহার করে তালপাতা-লিখনের এক একটা আঞ্চলিক প্রথা তৈরি করে ফেলেছিলেন। এইসব প্রথার মধ্যে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য হলো, দক্ষিণভারতের লিপিকরেরা সরু ফলকযুক্ত ছুরি দিয়ে তালপাতার ঝাঁড় কেটে হরফ লিখতেন, তারপর তাতে কাঠ-কয়লার গুঁড়ো বা পাতার রস ঘষে ঝাঁড়গুলোকে কালো করতেন; অত্রদিকে উত্তরভারতের লিপিকরেরা কালো কালিতে লিখে তাতে এক ধরনের সাদা গুঁড়ো ছড়িয়ে দিয়ে কালো কালির উজ্জলতা বাড়াতেন। পুথির জন্ম কাগজের প্রচলন শুরু হবার পর উত্তর ভারতে তালপাতার একাধিপত্য ক্ষুণ্ণ হয়, কিন্তু দক্ষিণভারতে তালপাতার গৌরব অক্ষুণ্ণ থাকে।

লেখার জন্ম এদেশে কাগজী পুথির ব্যবহার সম্ভবতঃ দ্বাদশ-ত্রয়োদশ শতকের আগে শুরু হয় নি। কথিত আছে, ১১শ শতাব্দীতে সুলতান মাহমুদ গজনী পাঞ্জাব ও কাশ্মীরে কাগজের ব্যবহার প্রবর্তন করেন। প্রথম প্রবর্তনের পর তার বহু-ব্যাপক প্রচলনের জন্ম আরও ১০০।১৫০ বছর সময় অতিবাহিত হওয়া ইতিহাসের দিক থেকে অসংগত নয়। সম্ভবতঃ তুলো জাতীয় ঝাঁশ থেকেই এই কাগজ তৈরী হত, তাই হাতে তৈরী কাগজের নাম তুলট কাগজ। তবে তুলো ছাড়াও পাট, কাপড়ের টুকরো, শন, বাস, খড়, তুঁত গাছের ছাল থেকে মণ্ড বানিয়ে তা দিয়েও কাগজ তৈরী করা হত। কাগজকে টেকসই ও পোকার আক্রমণ থেকে রক্ষা করার জন্ম কাগজে হরিতাল, তেঁতুলের বীচি বা লাউয়ের কাথ মাখানো হত। এর ফলে পুথির কাগজের রঙ হত হলদে ধরনের। অনেক সময় লেখার পর শাঁখ বা বিহুজ দিয়ে ঘষে কাগজের উজ্জলতা বাড়ানো হত। কাগজে চালের মাড় লাগিয়েও অনেক সময় কাগজ মসৃণ করা হত। তবে

মাড়ের কাগজের অস্থবিধা ছিল এই যে এই কাগজে সহজে পোকা ও আর্দ্রতা (damp) লেগে যাবার আশংকা থেকে যেত। পুথি সাধারণতঃ লেখা হত কালো কালিতে, তবে কখনো কখনো পুথির শাস্ত্রীয় মাহাত্ম্য বাড়ানোর জন্য পুথিতে সম্পূর্ণভাবে বা আংশিকভাবে লাল কালি ব্যবহার করা হত। কালি তৈরীর জন্য কখনো শিমূল, গাব, হরিতকী, আমলকী, বাবলা, ডালিম, অর্জুন প্রভৃতি গাছের ছাল ও ফলের রস ব্যবহার করা হত, কখনো আবার চাল পুড়িয়ে কালো ভূষাকালি তৈরী করা হত। লেখার জন্য ব্যবহার করা হত বাঁশের কঞ্চি, খাগ, হাঁস-শকুন বা ময়ূরের পালক ও ধাতব লেখনী।

পুথি কাগজেরই হোক বা গাছের পাতারই হোক তা ভালো করে রক্ষা না করলে দ্রুত নষ্ট হয়ে যাবার সম্ভাবনা। তাছাড়া, আধুনিক খাতার ধরনে সেলাই করার পদ্ধতিও অষ্টাদশ শতকের শেষভাগের আগে প্রবর্তিত হয় নি। তাই পুথির মাঝখানে একটা ছিদ্র রাখা হত, সেই ছিদ্রের মধ্য দিয়ে বন্ধনস্থত্র চালিয়ে পুথি বেঁধে রাখা হত। কখনো কখনো বন্ধনস্থত্রের জন্য জায়গা ছাড়লেও স্ততো পরানো হত না। ফলে পুথির পাতা এলোমেলো হয়ে যাবার সম্ভাবনা ছিল। এ ছাড়া, ধুলো-বালি লেগে পুথি নষ্ট হয়ে যাবার আশঙ্কাও ছিল। এই সব কারণে পুথির সুরক্ষার জন্য পুথির ওপরে ও নীচে শাল বা সেগুন কাঠের দুখানি পাটা দিয়ে পুথি বেঁধে রাখা হত। কখনো আবার চামড়ার খোলেও পুথি রাখা হত। সাধারণতঃ পাতার পুথির জন্যই চামড়ার খোল বেশি ব্যবহৃত হত। কাঠের পাটায় অনেক সময় নানারকম চিত্র আঁকা থাকত। বলা বাহুল্য এই সব চিত্র ছিল পুথির বিষয়বস্তুর সঙ্গে সম্পর্কান্বিত।

পুথিরচনা ও অঙ্কলেখনের প্রধান পৃষ্ঠপোষক ছিল দেশের পণ্ডিত-সমাজ ও নানা ধর্মপ্রতিষ্ঠান। সেকালে একটি প্রবচন ছিল ‘গ্রন্থী ভবতি পণ্ডিতঃ’ অর্থাৎ যার যত পুথি সে তত পণ্ডিত। কাজেই পণ্ডিতেরা নিজেদের পাণ্ডিত্যচর্চার প্রয়োজনে নিজে পুথি নকল করতেন অথবা পারিশ্রমিকের বিনিময়ে অন্তকে দিয়ে পুথি নকল করিয়ে নিতেন। তাছাড়া, সেকালে মঠে-মন্দিরে পুথিদান পুণ্যকর্ম বিবেচিত হত। এজন্য বিভিন্ন সাম্প্রদায়িক প্রতিষ্ঠান—যথা, হিন্দুদের মন্দির, বৌদ্ধদের বিহার ও জৈনদের উপাশ্রয়গুলি পুথিশালার পরিণত হয়েছিল। এই সব প্রতিষ্ঠান থেকে অল্প প্রতিষ্ঠানে পুথি বিনিময় করা হত এবং এই

ভাবে '৬৫০খ্রীঃ হইতে ১০০০ খ্রীঃ মধ্যে ভারতবর্ষের সর্বত্র পুথিসংগ্রহ একটা নেশা হইয়া দাঁড়াইয়াছিল' (প্রাচীন ভারতের সংস্কৃতি ও সাহিত্য : অমূল্যচরণ বিদ্যাসুধা, পৃ. ১২২)। তাছাড়া অনেক সময় বিদেশী পর্যটকেরা এসে পুথি নকল করে নিয়ে যেতেন। ছাপাখানা চালু হবার আগে হাতে লেখা পুথিই ছিল বিদ্যার্চনা বা শাস্ত্রচর্চার অগ্রতম প্রধান উপকরণ। তাই পুথিকে অবলম্বন করে একদিকে যেমন কাগজশিল্প গড়ে উঠেছিল, অন্যদিকে তেমনি লিপিকর নামে একটি পেশাদার মসীজীবী সম্প্রদায়ের প্রতিষ্ঠা সমাজে রূঢ়মূল হয়েছিল। এইভাবে পুথিকে কেন্দ্র করেই প্রাচীন ও মধ্যযুগে একটি সারস্বত কুটিরশিল্পের দীর্ঘস্থায়ী ঐতিহ্য গড়ে উঠেছিল।

উপকরণের দিক থেকে বাংলা দেশের পুথিশিল্প মোটামুটি সর্বভারতীয় ঐতিহ্যেরই অন্তর্গামী। লেখার কাজে তালপাতা [পাততাড়ি—তাড়ি (<তালী)-র পাত], কলাপাতা, ভূর্জপাতা ও তেরেট পাতা ব্যবহৃত হত। কলাপাতা অবশ্য পাঠশালার ছাত্ররা ব্যবহার করত, আর ভূর্জপাতে লেখা হত কবচাদির ভেতরকার গুহ্য মন্ত্র। তেরেট তালপাতার চেয়ে বেশি লম্বা ও টেকসই। মুকুন্দরামের পৈতৃক বাসভূমি দামিছার রক্ষিত কবিকঙ্কণ চণ্ডীর পুথিটি 'তেরেট পাতায় লেখা। মাঝে মাঝে লাল কালিতে লেখা আছে, বোধ করি মাহাত্ম্য-অর্পণের উদ্দেশ্যে।...চামড়ার পাটা' (বা-সা-ই, ১ম/পূর্বার্ধ, স্বকুমার সেন, পৃ. ৫১৪)। তবে তেরেট পাতার চেয়ে তালপাতা ও তুলট কাগজই পুথির জন্য বেশি ব্যবহৃত হত। বোধহয় ধর্মীয় গৌড়ামির জন্যই পূজাপদ্ধতি ও শাস্ত্রগ্রন্থের পুথি তালপাতায় লেখা হত। মুকুন্দরাম তাঁর কাব্যে কালকেতুর রাজ্যে মুসলমান উপনিবিষ্টদের মধ্যে 'কাগজী' (পাঠান্তরে 'কাগতি') নামে এক শ্রেণীর কাগজ-প্রস্তুতকারী বৃত্তিধরের উল্লেখ করেছেন। এ থেকে বোঝা যায় মধ্যযুগের কাগজশিল্পে মুসলমান সম্প্রদায়ের একটি বিশেষ ভূমিকা ছিল। হয়ত বিধর্মী-সংশ্রব এড়াবার জন্যই শাস্ত্রগ্রন্থাদি কাগজে না লিখে তালপাতায় লেখা হত। পুথিতে যে তালপাতা ব্যবহার করা হত, তা গাছ থেকে কেটে প্রথমে শুকিয়ে তারপর সিঁদ্ধ করে কিংবা দীর্ঘকাল জলে ভিজিয়ে রেখে আবার শুকিয়ে নেওয়া হত। তারপর পুথির আকারে কেটে নিয়ে লেখার আগে তাতে তেলা পাথর বা শাঁখ ঘসে পাতাগুলো মসৃণ করা হত। কাগজীপুথিতে হাতে তৈরী তুলট কাগজই ব্যবহৃত হত, তবে আঠারো শতকের

শেষ দিকে এক ধরনের পাতলা মাড়ের কাগজ ব্যবহৃত হতে থাকে এবং ঊনবিংশ শতাব্দী শুরু হবার আগেই কোন কোন ক্ষেত্রে কলের কাগজ ব্যবহৃত হতে থাকে।^১ হাতে তৈরী কাগজের নির্দিষ্ট আকার না থাকায় পুরনো পুথির আকারেও বিভিন্নতা লক্ষ্য করা যায়। পুথির পাতাগুলি সর্বভারতীয় ঐতিহ্য অনুসারে কাঠের পাটা বা চামড়ার খোলের মধ্যে বাঁধা থাকত। তবে নির্দিষ্ট মাপের কলের কাগজ ব্যবহৃত হবার পর ঊনিশ শতকের গোড়ার দিকের কোন কোন পুথিতে আধুনিক সেলাইপদ্ধতি অনুসৃত হয়েছে। ত্রীরামপুরের কেরী লাইব্রেরিতে এই ধরনের কয়েকটি সেলাই-করা পুথি রক্ষিত আছে।

পুথি লেখার জন্য চাল-পোড়ানো ভূষা কালি ও নানা রকম গাছের রস থেকে তৈরি কষকালি ব্যবহৃত হত।^২ লেখার সময় পুথির পাতায় অতিরিক্ত কালি পড়ে গেলে ঐ কালি শুষে নেবার জন্য বাজির পুঁটুলি ব্যবহার করা হত। লেখনী হিসেবে ব্যবহৃত হত কঞ্চি, খাগ ও পাখির পালক।

পুথি নকল করা মধ্যযুগের মসীজীবী সম্প্রদায়ের অগ্রতম প্রধান উপজীবিকা ছিল। নির্দিষ্ট পরিপ্রমিতের বিনিময়ে লিপিকরেরা মূল পুথি থেকে তার ‘কপি’ তৈরি করে দিতেন। কখনো কখনো লিপিকরেরা ‘নিজের কারণে’ অর্থাৎ নিজের ব্যবহারের জন্য পুথি লিখতেন। পুথি লেখার কাজে জ্ঞানী-পুরুষ বা হিন্দু-মুসলমানের জাতিভেদ ছিল না। গোড়ার দিকে বাংলা লেখার ব্যাপারে মুসলমান কবি ও লিপিকরদের কিছুটা ধর্মীয় অস্বস্তি ছিল।^৩ কিন্তু ষোড়শ শতকের পর থেকে মুসলমানেরাও বাংলা পুথি তৈরী করেছেন। মুসলমান লিপিকরেরা শুধু ইসলামী পুথিই নকল করেন নি, কোন কোন ক্ষেত্রে হিন্দু কাব্যও নকল করেছেন। ব্রিটিশ মিউজিয়মে রক্ষিত মহাভারতের তিনখানি পুথির লিপিকর শেখ জামাল মাহমুদ। শুধু পুথি নকল করাই নয়, নকলকরা পুথির যুগ্মাঙ্গতা পরীক্ষা করা ও উপযুক্ত সংশোধন করাও লিপিকরদের উপজীবিকার অন্তর্ভুক্ত ছিল। রাজা বা জমিদারদের পুথিশালার জন্য অধ্যক্ষ নিযুক্ত হতেন। এঁদের পদবী ছিল ‘গাঁথাইত’। পুথিশালার নাম ছিল ‘গাঁথাঘর’।

২. পুথির চিহ্নাবলী

বাংলা পুথির কোন নির্দিষ্ট মাপ নেই, তবে পাতার সাধারণ মাপ দৈর্ঘ্যে ১০"—১৮" ও প্রস্থে ৪"—৮"। প্রত্যেক পাতায় দুই পৃষ্ঠা। সাধারণতঃ সম্মুখ পৃষ্ঠায় কোন পত্রাঙ্ক থাকে না, পত্রাঙ্ক থাকে পশ্চাৎ পৃষ্ঠায়। পুথির যে পৃষ্ঠায় পত্রাঙ্ক নেই, সেই পৃষ্ঠাকে পরবর্তী পত্রাঙ্কযুক্ত পৃষ্ঠার পূর্ব পৃষ্ঠা বলে ধরে নেওয়া হয় [এ কালে পুথি সম্পাদনার সময় সম্পাদকেরা পত্রাঙ্কহীন সম্মুখ পৃষ্ঠাকে 'ক' বা -১ এবং পত্রাঙ্কযুক্ত পশ্চাৎপৃষ্ঠাকে 'খ' বা -২ পৃষ্ঠা (অর্থাৎ পত্রাঙ্কটি ১০ হলে পত্রাঙ্কহীন সম্মুখ পৃষ্ঠাটির সংখ্যা ১০।ক বা ১০।১, পত্রাঙ্কযুক্ত পশ্চাৎ পৃষ্ঠাটি ১০।খ বা ১০।২) বলে উল্লেখ করে থাকেন।] তবে কোথাও কোথাও এই রীতির কচিৎ ব্যতিক্রমও লক্ষ্য করা যায়। ঢাকার বাংলা একাডেমিতে রক্ষিত 'সতী ময়না লোর চন্দ্রাণী'র একটি পুথিতে পাতার সম্মুখ পৃষ্ঠাতেই পত্রাঙ্ক দেওয়া আছে। এই রীতি দক্ষিণ ভারতের পুথিতে সর্বব্যাপী।

পত্রাঙ্ক পাতার উপরে বা পাশে লেখা থাকে। কখনো কখনো বন্ধন-স্থত্রের জগ্ন রাখা মাঝখানের বর্ণাকৃতি ফাঁকা জায়গাতেও অতিরিক্ত পত্রাঙ্ক লেখা থাকে (দ্রষ্টব্য : বর্ধমান সাহিত্যসভায় রক্ষিত কবিকঙ্কণ চণ্ডীর মাধবপুর পুথি)। পত্রাঙ্ক লেখার আর একটি বিশিষ্ট রীতি হচ্ছে, পৃষ্ঠার ডান দিকের মার্জিনে সংখ্যায় পত্রাঙ্ক লেখা এবং বাঁ দিকের মার্জিনে টাকা-আনার চিহ্নে পত্রাঙ্ক নির্দেশ করা অর্থাৎ পত্রাঙ্ক দশ হলে ডান দিকের মার্জিনে ১০, বাঁ দিকের মার্জিনে ৯/০; পত্রাঙ্ক একশো হলে ডান দিকের মার্জিনে ১০০, বাঁ দিকের মার্জিনে ৬০ [১৬ = ১৬ আনা হিনাবে ৬ × ১৬ = ৯৬ আনা + ১০ (= ৪ আনা) = ১০০] লেখা থাকবে। এই পত্রাঙ্ক ধরেই পুথির পত্রসংখ্যা (Folio number) নির্ণয় করা হয়। কোন কোন পুথিতে আবার পত্রাঙ্ক থাকে না, প্রত্যেক পাতার পশ্চাৎ পৃষ্ঠায় পরবর্তী পাতার সম্মুখ পৃষ্ঠার প্রথম অংশ লিখে লিপিক্তর পুথির ধারাবাহিকতা বজায় রাখতেন। তবে এই ধরনের পুথির চেয়ে পত্রাঙ্ক-বিশিষ্ট পুথির সংখ্যাই বেশি।

একালে প্রত্যেক অহুচ্ছেদের গোড়ায় যেমন সামান্য একটু খাঁজ রাখা হয়, পুথিতে তেমন কোন আহুচ্ছেদিক খাঁজ বা paragraphic indention নেই। চার পাশে মার্জিন রেখে অক্ষরগুলি একটানা লেখা হত (অর্বাচীন পুথিতে অবশ্য পদের মাঝে ব্যবধান দেখা যায়। এটা হয়ত ছাণা বইয়ের প্রভাবজনিত)।

আর একটি ব্যাপারেও একালের ছাপা পণ্ডের চরণবিজ্ঞানের সঙ্গে মেকালের পুথির চরণবিজ্ঞানের তফাত লক্ষ্য করা যায়। একালে পণ্ডে যে কয়টি চরণ (line), পাতাতেও সেই কয়টি ছত্র (row), কিন্তু পুথিতে পণ্ডের চরণসংখ্যা ও ছত্রসংখ্যা এক ছিল না। পুথিতে চরণদৈর্ঘ্যের সমতার পরিবর্তে প্রত্যেক পাতার ছত্রদৈর্ঘ্যের সমতার উপর অধিক গুরুত্ব দেওয়া হত। এইজন্য ছত্রদৈর্ঘ্যের সমতা বজায় রাখতে গিয়ে প্রায়ই পূর্বছত্রের শব্দকে অস্থানে ভেঙে পরের ছত্রে আনা হত। পুথির মাঝখানে বন্ধনস্থত্রের জন্য জায়গা ফাঁকা রাখতেও অস্থানে শব্দবিশ্লেষ করা হত। পুথিপাঠকে পড়ার সময় ঠিক জায়গায় শব্দবিশ্লেষ বা বর্ণযোজনা করে নিতে হত। এই অনবচ্ছিন্ন লিপিস্থার (scriptura continua) একালের অনভ্যস্ত পুথিপাঠকের কাছে নানা ধরনের শব্দবিশ্লেষ ও বর্ণযোজনার সম্ভাবনা প্রসারিত করে একই পুথির নানা পাঠান্তর সৃষ্টি করে। যেমন : চর্যার পুথির ২৮ক-সংখ্যক পৃষ্ঠায় একটানা লেখা আছে ‘কাজণকারণসম [বন্ধনস্থত্রের জন্য ফাঁক] হরটালিউ’ ॥ —এই অবচ্ছিন্ন লিপিস্থার থেকে তিনটি ভিন্ন ধরনের পাঠ নির্দেশিত হয়েছে : (১) কাজণ কারণ (হরপ্রসাদ শাস্ত্রী), (২) কাজ ৭ কার ৭ (প্রবোধচন্দ্র বাগচী) (৩) কাজ ৭ কারণ (মহম্মদ শহীদুল্লাহ ও সুকুমার সেন)।

পুথিতে লিপিস্থার অবচ্ছিন্ন হলেও বিরামচিহ্নের সাহায্যে পণ্ডের চরণ-সমাপ্তি বোঝানো হত। পুথিতে বহু-প্রচলিত বিরামচিহ্ন হচ্ছে এক দাঁড়ি (।) ও দুই দাঁড়ি (।।)। তবে এই দাঁড়ি-ব্যবহারেও কিছু বৈচিত্র্য আছে। যেমন : (১) প্রথম চরণের শেষে এক দাঁড়ি, দ্বিতীয় চরণের শেষে দুই দাঁড়ি ॥ ; (২) প্রথম চরণের শেষে ফুটকি ও এক দাঁড়ি •, দ্বিতীয় চরণের শেষে ফুটকি ও দুই দাঁড়ি •• [যেমন, শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের পুথি] ; (৩) কোন কোন ক্ষেত্রে দুই চরণেই দুই দাঁড়ি বসে, এটি অনবধানগ্রন্থতও হতে পারে, (৪) কোথাও কোথাও দুই চরণের এক দাঁড়ি ও দুই দাঁড়ির আগে-পিছে মোট দুই জোড়া ফুটকি বসে, যেমন, আচড়িয়া জতনে বাঙ্জিল চাঁচর কেস :ঃ বসনভূসন দিয়া কোরিল যুবস :ঃ [প্রসাদচরিত্র, রবীন্দ্রভারতী-পুথি]।

যেখানে একটি স্ববক শেষ হয় অর্থাৎ যেখানে ভণিতা থাকে সেখানে দ্বিতীয় চরণের শেষে দুইবার দুই দাঁড়ি বসে এবং প্রথম ও দ্বিতীয় দাঁড়ি-যুগ্মকের মধ্যে গোল পুষ্পাকৃতি চিহ্ন (*) বা অন্ত্র ধরনের চিহ্ন বসে (যেমন ১১১১১, জ. বর্ধমান

সাহিত্যলভ্য রক্ষিত মাণিকরামের ধর্মমঙ্গলের পুঁথি)। কোন কোন পুঁথিতে ত্রিংশদী পন্ডের প্রথম দুই পর্বের শেষে ঠংরেজি colon চিহ্নের মত : চিহ্ন দিয়ে পর্বভাগ বোঝানো হয়েছে, যেমন :

বলুকানদিয়তিরে : দেবতা অস্থরনরে : চারিপণ্ডিতপুজেনিরঞ্জন । বনপড়েসম্ব
ধ্বনি: দুরেহইতেভালস্থনি: উলসিতসকলভুবন ॥ [রূপরামের ধর্মমঙ্গল পৃ ২৮,
রবীন্দ্রভারতী-পুঁথি ১৫)।

কোন কোন ক্ষেত্রে স্তবকের প্রত্যেক পদের শেষে (অর্থাৎ প্রতি দুই চরণের শেষে) পদের ক্রমিক সংখ্যা লেখা থাকে । দ্বিতীয় পদটি ধ্রুবপদ, ধ্রুবপদের জায়গায় দুটি দাঁড়িযুক্তকের মাঝে ॥ ধ্রু ॥ লেখা থাকে, ধ্রুবপদকে বাদ দিয়ে পদের ক্রমিক সংখ্যা বসানো হয় অর্থাৎ স্তবকের দ্বিতীয় চরণের শেষে ॥ ১ ॥, চতুর্থ চরণের শেষে ॥ ধ্রু ॥, ষষ্ঠ চরণের শেষে ॥ ২ ॥ ইত্যাদি [ড. শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের পুঁথি]। কোন কোন ক্ষেত্রে স্তবকের শেষে স্তবক-সমাপ্তি-চিহ্নের পর দুটি জোড়া দাঁড়ির মাঝে স্তবকের ক্রমসংখ্যা বসানো থাকে [ড. রূপরামের ধর্মমঙ্গল, রবীন্দ্রভারতী-পুঁথি ১৫]।

বিরামচিহ্ন ছাড়াও পুঁথিতে আর এক ধরনের সংকেতচিহ্ন পাওয়া যায়, এগুলো হচ্ছে নানা ধরনের সংশোধনচিহ্ন (caret)। লেখা হয়ে যাবার পর কোন অক্ষর বা চরণে ভুল ধরা পড়লে লিপিকর বা সংশোধনকারী পুঁথির নির্দিষ্ট জায়গায় এইসব চিহ্ন বসিয়ে সেই অক্ষর বা পঙ্ক্তির উপরে, নীচে বা পাশে সংশোধিত বা সংযোজিত অংশ লিখে দিতেন। পুঁথিতে প্রধানত: তিন ধরনের সংশোধন লক্ষ্য করা যায় : (১) ভুল অংশকে কেটে তার জায়গায় শুদ্ধ অংশ বসানো, (২) ভুল করে একই কথা দুবার লিখলে একটি অংশকে কেটে দেওয়া, (৩) কোন অংশ বাদ পড়ে গেলে তার উপরে, নীচে বা পাশে পরিত্যক্ত অংশ লিখে দেওয়া। এই সব ক্ষেত্রে সাধারণত: কাটা চিহ্ন (×), যোগচিহ্ন, অর্ধচন্দ্র (∩) কাকপদ (Λ), বিসর্গ (:) ইত্যাদি চিহ্ন বসানো হত। যেমন, চর্চার পুঁথির ৪৮ পৃষ্ঠায় প্রথম ও পঞ্চম পঙ্ক্তিতে দুটি সংশোধন আছে—প্রথম পঙ্ক্তিতে প্রথমে লেখা ছিল ‘বণ্টাচ্ছন্দ’, সংশোধক ‘বণ্টা’-র উপরে অর্ধচন্দ্র চিহ্ন (∩) দিয়ে তার উপর ‘পশ্চা’ লিখে বোঝাতে চেয়েছেন কথাটি ‘বণ্টাচ্ছন্দ’ নয় ‘পশ্চাচ্ছন্দ’, আবার পঞ্চম পঙ্ক্তিতে লেখা আছে ‘তখাচামে’, কিন্তু কথাটি হবে ‘তখাচাগমে’, অর্থাৎ ‘চা’ ও ‘মে’-র

মধ্যবর্তী ‘গ’ বর্ণটি বাদ পড়েছে, তাই ‘চা’ ও ‘ম্বে’-র মাঝে নীচের দিকে কাকপদ (Λ) বসিয়ে তার নীচে ‘গ’ লেখা হয়েছে, সংযোজিত ‘গ’-এর আগে পিছে আবার সংযোজন-চিহ্ন আছে। ঐ পুথির ১৬খ পৃষ্ঠায় ১০ সংখ্যক চর্যার পাঠে দেখা যায় ‘ডোষীখামোলানগ’ লিখে ‘ন’ টি কেটে দেওয়া হয়েছে, অর্থাৎ কথ্যটি ‘মোলাগ’; লিপিকর বা সংশোধক ‘ন’ বর্ণটি কেটে দিয়ে পাঠ শুদ্ধ করেছেন। চর্যাপুথির ১৭ক পৃষ্ঠায় আর এক ধরনের সংশোধনের নজির আছে, এখানে দ্বিতীয় পঙ্ক্তিতে ‘প্রকর্ষবশাদাখাসংদদাগ্রহনহরতি’ লিখে ‘দদাগ্রহন-হরতি’ অংশটি কেটে দেওয়া হয়েছে এবং কাটা অংশের পাশে বিসর্গচিহ্ন (:) বসানো হয়েছে এবং পুথির ওপরের মার্জিনে প্রথম পঙ্ক্তির উপরে কাটা অংশের প্রায় সমান্তরাল অংশে সংশোধিত পাঠ ‘ভো চিত্তহরিণ’ লেখা হয়েছে, অর্থাৎ অংশটির শুদ্ধ পাঠ ‘প্রকর্ষবশাদাখাসং ভো চিত্তহরিণ’। এই সংশোধিত বা সংযোজিত পাঠকে বলে ‘তোলা পাঠ’ (adscript)। চর্যাপুথিতে যেভাবে ‘তোলা পাঠ’ লেখা হয়েছে তা কিছুটা অস্ববিধাজনক, কারণ এ থেকে সহসা বোঝা যায় না যে তোলা পাঠটি পৃষ্ঠার কোন অংশের সঙ্গে যুক্ত। এর তুলনায় শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের পুথিতে তোলা পাঠের ব্যাপারে অপেক্ষাকৃত সুনির্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসরণ করতে দেখা যায়। সেখানে পৃষ্ঠার কোন পঙ্ক্তিতে তোলা পাঠ বসবে তা মার্জিনে লেখা তোলা পাঠের পাশে উদ্দিষ্ট পঙ্ক্তির ক্রম-সংখ্যা বসিয়ে বোঝানো হয়েছে এবং পঙ্ক্তির মধ্যে যেখানে তোলাপাঠ বসবে সেখানে ছাড়-চিহ্ন হিসাবে অর্ধচন্দ্র-চিহ্ন দেওয়া হয়েছে। যেমন, পুথির ২২খ পৃষ্ঠার ২য় পঙ্ক্তিতে দুটি সংশোধন আছে—ঐ পঙ্ক্তির শুরুতে আছে ‘-জাইআরুপারভাণ্ড-তবী’, পুথিতে ‘ভাণ্ডত’ কেটে ‘ভাণ্ডে’ করা হয়েছে ও ‘ত’-র মাথায় বর্জনচিহ্ন দিয়ে ‘ত’ বাতিল করা হয়েছে। এছাড়া ‘ত’ ও ‘বী’-র মাঝামাঝি মাথার দিকে অর্ধচন্দ্র চিহ্ন আছে। এ থেকে বোঝা যায় এখানে কিছু অংশ বাদ পড়েছে। ওদিকে পুথির উপরের মার্জিনে প্রথম পঙ্ক্তির উপরে এই অংশের সমান্তরাল জায়গায় লেখা আছে ‘সজাইল ২’, অর্থাৎ ‘সজাইল’ পদটি দ্বিতীয় পঙ্ক্তির ছাড়-চিহ্নিত অংশে বসবে; কাজেই এই অংশের পূর্ণপাঠ ‘রুপার ভাণ্ডে সজাইল বী’ এবং ‘সজাইল’ হচ্ছে এই অংশের তোলা পাঠ।

৩. পুথির ‘পুষ্পিকা’

মূল রচনার অন্তর্লিখন সমাপ্ত হবার পর মূল পুথির সঙ্গে লিপিকর আরও কয়েক-ছত্র যোগ করে দিতেন। এই সংযোজিত অংশের নাম ‘পুষ্পিকা’ (colophon)। ‘পুষ্পিকা’ অংশে সংশ্লিষ্ট লিপিকর্ম সম্পর্কে নানা তথ্য প্রকাশিত হয়, হয়ত এইজন্যই এই অংশের নাম ‘পুষ্পিকা’ [তু. দিবাদিগনীয় √ পুস্প = বিকশিত হওয়া > প্রকাশ করা]। পুষ্পিকায় লিপিকরের নাম, লিপিকর্মের স্থান ও লিপিকর্ম-সমাপ্তির সময় উল্লিখিত হয়, যেমন, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে রক্ষিত ২৪৬৭ নং পুথি [রূপরামের ধর্মমঙ্গল]র পুষ্পিকা : ‘ইতি বাকুইপালা সমাপ্ত লিখিতং শ্রীখেলায়াম সরকার সাং ভগনদিধি ইতি সন ১২৭১ সাল তারিখ ২৫ ভাদ্র চৌদ্দ যুক্রবার বেলা আশ্বাদী [?] এক পহর।’ কোন কোন পুষ্পিকায় পুথির মালিক ও পাঠকের নামও উল্লিখিত থাকে, যেমন ‘এ পুস্তক শ্রীরামজয়দেব সম্মা। নিবাস বিরসিংহো পরগনে। বিষ্টুপুর লাট কাকট্যা জেলা জঙ্গলমহল সন ১২৩৭ সাল’ [মহাভারত, রবীন্দ্রভারতী পুথি নং ৩], এই পুথির লিপিকর ‘শ্রীকালিচরণ দাস ঘোষ’। আর একটি পুষ্পিকা : ‘লিখিতং শ্রীকৃষ্ণমোহন দাশ হাজারি পাঠক শ্রীপরান ঘোষ সাঃ মাজুরা। ইতি সন ১২২৭ সাল তারিখ ২২ আশাঢ় বার মঙ্গলবার বেলা দুই প্রহরের ওস্তে সমাপ্ত হইল’ [ক. বি. পুথি ৩৬২৮]। কোন পুষ্পিকায় পারিশ্রমিক বা পুথি-ভাড়ার উল্লেখ থাকে : ‘জখাদিষ্টং তথা লিখিতং লিখিয়োকো দোসক নাস্তি ॥ সন ১০৩২ সাল তাং ১ পোষ সক্ষাকর শ্রীপরাসরাম ঘোষ এ পুস্তক পঠন করিতে দিলাউ শ্রীনিমু কলুকে ষক্ষিনা টং ৮০ দুই আনা দিবে [রবীন্দ্রভারতী পুথি ১৫]। কোন পুষ্পিকায় পুথিচোরের উদ্দেশে অভিসম্পাত : ‘এ পুস্তক জে চুরি করিবেক কিম্বা মাগিয়া লয়্যা জায় জন্তপী নাই দেই তাহাকে গো হর্তা ব্রহ্মহর্তা জ্বীহর্তার পাতক লাগে ॥ এবং মাঝি হরণ করে ॥ এই মত তালাক’ [শ্রীত্রিপুরা বহুর প্রবন্ধ, সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকা, বর্ষ ৮৪, সংখ্যা ৩-৪, পৃ. ২৪]।

পুথির পুষ্পিকা নানা দিক থেকে গুরুত্বপূর্ণ। এতে সমকালীন সামাজিক ইতিহাস সম্পর্কে যেমন নানা মূল্যবান তথ্যের আভাস পাওয়া যায়, তেমনি সংশ্লিষ্ট পুথি ও কাব্যের রচনাকাল সম্পর্কেও নানা মূল্যবান তথ্য পাওয়া যায়। শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুথির শেষাংশ না পাওয়ায় পুষ্পিকার অভাবে পুথির লিপিকাল, লিপিকর ইত্যাদি সম্পর্কে কোন তথ্যই পাওয়া যায় না। এই পুথির পুষ্পিকা

পাওয়া গেলে হয়ত 'চণ্ডীদাস-সম্রাট'রও সহজ সমাধান হতে পারত। অত্ৰদিকে চৰ্ণাপুথিরও শেষাংশ তথা পুস্পিকা-অংশ পাওয়া যায় নি, কিন্তু পরবর্তী কালে 'চৰ্ণাগীতিকোষবুত্তি'র তিস্বতী অহুবাৎদের যে পুথি পাওয়া গিয়েছে তার পুস্পিকা থেকে 'চৰ্ণাগীতিকোষবুত্তি' সম্পর্কে অনেক অজ্ঞাতপূর্ব তথ্য জানা গিয়েছে।

৪. পুথির কালানুক্রম

পুথির শেষ দিকে আর একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয় উল্লিখিত থাকে, সেটি হলো কালানুক্রম। কবি কাব্যরচনা শেষ করে একেবারে শেষ অংশে কোন্ সময়ে কাব্য লেখা শুরু ও শেষ করলেন তা লিখে দিতেন, তবে তারিখটি সরাসরি উল্লেখ করতেন না। উল্লেখ্য বর্ষটিতে যে কয়টি সংখ্যা (digit) আছে সেই কয়টি সংখ্যার প্রতীক প্রতিশব্দ ব্যবহার করতেন। যেমন ৭ সংখ্যাটি উল্লেখ করতে হলে ৭ ব্যবহার না করে ৭-এর জায়গায় 'সমুদ্র' (৭=সাত সমুদ্র) ব্যবহার করতেন। তবে প্রতীক শব্দগুলি পর পর বাদিক থেকে ডান দিকে না বসিয়ে, অঙ্কের গতি যেহেতু ডান দিক থেকে বাঁদিকে (অঙ্কস্ত বামা গতিঃ) সেইজন্ম প্রতীক শব্দগুলিও ডান দিক থেকে বাঁদিকে সাজিয়ে দিতেন, তাই গণনা করার সময় সংখ্যাগুলি বের করে নিয়ে তার ক্রম উলটে নিতে হয়। যেমন, ভারতচন্দ্রের কাব্যে 'বেদ লয়ে ঋষি রসে ব্রহ্ম নিরূপিল।। সেই শকে এই গীত ভারত রচিল'—এখানে বেদ=৪, ঋষি=৭, রস=৬, ব্রহ্ম=১, অর্থাৎ ৪৭৬১, একে উল্টে নিলেই ঙ্গপিত বর্ষানুক্রমটি পাওয়া যাবে : ১৬৭৪ শকাব্দ।

কাজেই কালানুক্রম নির্ণয় করতে গেলে প্রতীক শব্দগুলির অর্থ জানা দরকার। নীচে বর্ণানুক্রমিক ভাবে এই ধরনের প্রতীক শব্দের একটি তালিকা দেওয়া হলো :

অক্ষ [=ইন্দ্রিয়]—৫। অক্ষর—১,৫০ (স্বরবর্ণ+ব্যঞ্জনবর্ণের সংখ্যা)। অগ্নি—৩ (সূর্য, বজ্র ও আগুন—অগ্নির এই তিন রূপ)। অঙ্ক—২, ২। অঙ্গ—৬ (বেদের ষড়ঙ্গ), ৮ (অষ্টাঙ্গ), ৯ (বৈষ্ণবদের নবান্গ ভক্তি)। অজ [=ব্রহ্ম]—১। অনল—৩। অন্ত—২। অন্তরীক্ষ—০। অন্ধি—৭। অপ্র—০।

অঘর-০। আদি-০। ইন্দু-১। ইয়ু-৫। ঈশান-১১। উদধি-৭।
 ঋতু-৬। ঋষি-৭। কর, করতল-২। কলমী-১০ (দশমী তিথিতে
 কলমী শাক ভক্ষণ নিষিদ্ধ)। কলা-১৬। কাল-৩। কোল-২। গজ-৮।
 গুণ-৩। গুরু-১। গ্রহ-২। চন্দ্র-১। চন্দ্রকলা-১৬। চারিবেদ
 -১৬। জলধি, জলনিধি-৭। দিক-১০। দ্বার-২ (মহুশ্যদেহের ছিদ্র বা
 দ্বারের সংখ্যা ২)। দ্বিজরাজ [=চন্দ্র]-১। ধাতা-১। নব-২। নিধি
 -২। নিশাকর, নিশাপতি [=চন্দ্র]-১। নেত্র-৩। পক্ষ, পাখা-২।
 পুষ্প-০ (ফুল ঝাঁকতে শূণ্যের মত গোল চিহ্ন ঝাঁকতে হয়)। পুঁইশাক
 -১২ (ষাদশীতে পুঁইশাক ভক্ষণ নিষিদ্ধ)। বসু-৮। বস্তু [=বিষয়]-৫।
 বাণ-৫। বায়ু-৫, ৪২। বাহু-২। বিধু-১। বিন্দু-০। বেদ-৪। বেদগুণ
 -(৪×৩)=১২। ব্রহ্ম, ব্রহ্মা-১। ভাহু-১২ (১২ মাসে সূর্যের ১২টি রূপ)।
 ভাস [=দৃষ্টি]-২। ভাস্কর-১২। ভূজ-২। ভূবন-১৪। ভুরু, ভ্রু-২।
 ভূমি-১। মহী-১। মুনি-৭। মৃগাক্ষ-১। মৃগ-৪। রক্ত-০, ২।
 রস-৬ (অন্ন, মধুর, তিক্ত, কষায়, কটু ও লবণভেদে রস বা স্বাদ ৬ রকম)।
 রাম-৩ (পরশুরাম, দাশরথিরাম, বলরাম)। রুক্মিণীনন্দন [=কাম=
 পঞ্চশর]-৫। রুদ্র-১১। শর-৫। শমী-১। শাক-১০ (দশমীতে
 শাকভক্ষণ নিষিদ্ধ)। শীম-১১ (একাদশীতে শীমভক্ষণ নিষিদ্ধ)। শূত্র-
 ০। সমুদ্র, সাগর, সিদ্ধু-৭। সিদ্ধ-৭ (সপ্ত সিদ্ধ ঋষি), ২৪ ('সিদ্ধ=
 জিন=২৪ চিরপ্রসিদ্ধ')। সিদ্ধি-৮। সুধাকর, সোম-১। স্বর-৭।
 স্বামী-৭ (প্রাচীন ভারতে রাজ্যের যে ৭টি অঙ্গ কল্পনা করা হত, তার গোড়ায়
 ছিল স্বামী বা রাজা। এই হিসাবে স্বামী=৭)। হিম, হিমাংশু-১।

সাধারণভাবে এই সব প্রতীক শব্দ বিশ্লেষণ করলেই উদ্দিষ্ট সংখ্যাগুলি
 পাওয়া যায়। পঞ্চদশ ও ষোড়শ শতকের কবিরা কালাক্ষ নির্দেশের ব্যাপারে
 তেমন কোন জটিলতার পরিচয় দেন নি। কিন্তু সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতকের অনেক
 কবি কালাক্ষ নির্দেশের ব্যাপারে নানারকম চাতুর্যের পরিচয় দিয়েছেন।
 সম্ভবতঃ এই চাতুর্য ঐ সময়কার অবক্ষয়ী সাহিত্যের অন্তঃসারশূন্য বহিঃপ্রসাধন-
 প্রবণতার সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত। এই সময়ের কবিরা অনেক সময় অঙ্কের বামা গতি
 অস্বীকার করে দক্ষিণাগতি অঙ্গসরণ করেছেন। যেমন, রামেশ্বরের 'শিবান্নন'
 কাব্যের কালাক্ষ :

শাকে হল্য চন্দ্রকলা রাম করতলে ।

বাম হল্য বিধিকান্ত পড়িল অনলে ॥

সেই কালে শিবের সঙ্গীত হল্য সারা ।...

এই অঙ্কের সমাধান করতে গিয়ে যোগেশচন্দ্র রায় বিস্তারিত লিখেছেন :
 “চন্দ্রকলা = ১৬ । রাম = ৩ । করতল (কর) = ২ । অতএব দক্ষিণাগতিতে
 শকটি ১৬৩২ । কিন্তু ‘বাম হল্য বিধিকান্ত’ অর্থ কি ? কবি বলিতেছেন,
 অঙ্কের বামাংগতি,—এই বিধি । কিন্তু এখানে সে বিধিরূপ কান্ত বাম কি-না
 বক্র হইয়া অনলে প্রবেশ করিয়াছে । অর্থাৎ, দক্ষিণাগতি ধরিবে” (প্রবাসী,
 পৌষ ১৩৩৬) । এই রকম চাতুর্থপূর্ণ আর একটি কালারূপ রূপরামের ধর্মমঙ্গলে
 পাওয়া যায় :

শাকে সিন্ধে জড় হৈলে জত শক হয় ।

চারি বাণ তিন যুগে বেদে ষত রস ॥

রসের উপরে রস তাহে রস দেহ ।

এই সকে গিত হৈল লেখা কর্যা লহ ॥

এর ব্যাখ্যায় যোগেশচন্দ্র লিখেছেন :

$$\text{“শাকে সিন্ধে} = ১০ \times ১১ = ১১০$$

$$\text{চারি বাণ (২০) তিন যুগ (১২)}$$

$$\text{বেদ (৪)} = ২০ + ১২ + ৪ = ৩৬$$

$$১৪৬$$

‘রসের উপরে রস’, ১৪৬ অঙ্কের ৬ অঙ্কে রস এই ৬ অঙ্কে ৬ যোগ
 করিতে হইবে,

$$৬$$

$$১৪৬$$

$$১৪২$$

‘তাহে রস দেহ’

১৫২৬ শক” (প্রবাসী, পৌষ ১৩৩৬) ।

কোন কোন ক্ষেত্রে কবিরা অত্যন্ত চাতুর্থের সঙ্গে কাব্যরচনার দিনক্ষণ
 পর্বন্ত উল্লেখ করেছেন, যেমন, ঘনরামের ধর্মমঙ্গল কাব্যে :

শক লিখে রাম শুণ রস সুধাকর ।

মার্গকাণ্ড অংশে হংস ভার্গব বাসর ॥

সুলক্ষ বলক্ষ পক্ষ তৃতীয়াখ্য তিথি ।

ধামসংখ্য দিনে সাক্ষ সঙ্গীতের পুথি ॥

এখানে প্রথম পঙ্ক্তিতে শকাব্দের উল্লেখ : রাম (৩), শুণ (৩), রস (৬), সুধাকর (১) = ১৬৩৩ শকাব্দ । পরের তিন পঙ্ক্তিতে মাস, দিন, ক্ষণের উল্লেখ : মার্গক = অগ্রহায়ণ মাস, মার্গকাণ্ড অংশে হংস (= শূর্য) = অগ্রহায়ণ মাসের আত্ম অংশে শূর্য; ভার্গব বাসর = শুক্রবার । সুলক্ষ = সুলক্ষণ, বলক্ষ = সাদা, শুক্ল; সুলক্ষ বলক্ষ পক্ষ = সুলক্ষণ বা শুভ শুক্ল পক্ষ, তৃতীয়াখ্য তিথি = শুক্লা তৃতীয়া; ধাম (= ৮) সংখ্য দিনে = ৮ম দিনে (মতান্তরে ৮ম দণ্ডে) । অর্থাৎ ১৬৩৩ শকাব্দের অগ্রহায়ণ মাসের ১লা (মতান্তরে ৮ই) তারিখে শুক্রবার শুক্লা তৃতীয়ার প্রথম প্রহরে (মতান্তরে ৮ম দণ্ডে) ধর্মমঙ্গল কাব্য রচনা সমাপ্ত হইল ।

দিন ও মাসের নাম নির্দেশেও কবিরা নানা রকম কৌশলপূর্ণ প্রতিশব্দ ব্যবহার করেছেন, যেমন, রবিবার = আদিত্যবার; মঙ্গলবার = মহীপুত্র তিথি^৩, অঙ্গারক বার^৪; বৃহস্পতিবার = গুরুবার; শুক্রবার = ভার্গববার । মাসের নামের ক্ষেত্রে অনেক সময় রাশিচক্রে রাশিবিশেষের যে সংখ্যা নির্দিষ্ট, মাসকেও সেই সংখ্যাক্রমে চিহ্নিত করা হয়েছে । যেমন, ভাদ্র মাস বোঝাতে গিয়ে কবি বলবেন সিংহমাস । কারণ রাশিচক্রে সিংহ ৫ম রাশি আর মাসের মধ্যে ভাদ্রের স্থানও ৫ম । এই রকম একটি কৌশলপূর্ণ কালানু খেলারামের ধর্মমঙ্গলে পাওয়া যায় :

ভুবন শকে বায়ু মাস শরের বাহন ।

খেলারাম করিলেন গ্রহ আরম্ভন ॥

এখানে, ভুবন = ১৪, বায়ু = ৪২, শরের বাহন = ধনু, মাস শরের বাহন = ধনু মাস = ২ম মাস = পৌষ মাস । অর্থাৎ ১৪৪২ শকের পৌষ মাসে খেলারাম গ্রহ রচনা শুরু করেছিলেন ।

রাশিচক্রের অবস্থান অনুসারে রাশিগুলির সংখ্যাক্রম এই রকম : মেষ ১, বৃষ ২, মিথুন ৩, কর্কট ৪, সিংহ ৫, কন্যা ৬, তুলা ৭, বৃশ্চিক ৮, ধনু ৯, মকর ১০, কুম্ভ ১১, মীন ১২ ।

বাংলা পুথির কালানুকে যে বর্ষসংখ্যাটি পাওয়া যায় সেটি সাধারণতঃ শকাব্দ

নির্দেশ করে। শকাব্দের সঙ্গে ৭৮ যোগ করলে খ্রীস্টাব্দ পাওয়া যায়। তবে অল্প ধরনের অল্প বা বর্ষাকও মাঝে মাঝে পাওয়া যায়, যেগুলিকে নিম্নোক্তরূপে খ্রীস্টাব্দে পরিণত করা যায়। যেমন :

অমলি সাল [উড়িয়া-সংস্কৃতি পুথিতে প্রাপ্তব্য] + ৫২০ = খ্রীস্টাব্দ।

[অমলি সাল বঙ্গাব্দ থেকে ৫ মাস কম]

ত্রিপুরাব্দ [ত্রিপুরা রাজ্যে প্রচলিত] + ৫২০ = খ্রীস্টাব্দ।

নেপাল সংবৎ + ৮৮০ = খ্রীস্টাব্দ।

বঙ্গাব্দ + ৫২০ = খ্রীস্টাব্দ।

মঘী সন [চট্টগ্রাম-আরাকানের পুথিতে প্রাপ্তব্য] + ৬৩৮ = খ্রীস্টাব্দ।

মল্লাব্দ [মল্লভূমির পুথিতে প্রাপ্তব্য] + ৬২৬ = খ্রীস্টাব্দ।

লক্ষণাব্দ + ১১১৮ = খ্রীস্টাব্দ।

শকাব্দ + ৭৮ = খ্রীস্টাব্দ।

সংবৎ - ৫৭ = খ্রীস্টাব্দ।

৫. পুথির প্রকারভেদ

পুথি দুধরনের হতে পারে : (১) কবি বা গ্রন্থকারের নিজের হাতে লেখা (autographic text)। (২) গ্রন্থকারের নিজের হাতে লেখা পুথির প্রতিলিপি (transmitted text)। প্রথম শ্রেণীর পুথি খুবই দুর্লভ। অনেকে মনে করেন, গঙ্গারাম দত্তের ‘মহারাষ্ট্র পুরাণ’ কাব্যের পুথিখানি (১৭৫১) কবির স্বহস্তলিখিত।^৫ কিন্তু এ বিষয়েও মতভেদের অবকাশ আছে। বাংলাদেশের গবেষক ডঃ মম্বহারুল ইসলাম কবি হেয়াত মামুদের ‘জঙ্গনামা’ কাব্যের স্বহস্তলিপি আবিষ্কার করেছেন।^৬ কিন্তু এই সব স্বহস্তলিপি সংখ্যায় যেমন বিরল, প্রকৃতিতেও তেমনি সন্দেহাতীত নয়। প্রকৃতপক্ষে মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের আকর হিসাবে আমরা যেসব পুথি পাই, তার অধিকাংশই মূল পুথির প্রতিলিপি। এই সব প্রতিলিপির প্রত্যেকটিই অবশ্য কবির নিজের লেখা পুথি দেখে নকল করা নয়। প্রথমে হয়ত কবির স্বহস্তলিখিত পুথির

একাধিক প্রতিলিপি তৈরি করা হত। তারপর আবার সেইসব প্রতিলিপি থেকে নতুন নতুন প্রতিলিপি তৈরি করা হত। যে পুথি দেখে প্রতিলিপি তৈরি করা হত তাকে বলা হয় আদর্শ পুথি (exemplar)। সেযুগের লিপিকরেরা পুথি নকল করতে গিয়ে অসতর্কতা, বিভ্রান্তি, অজ্ঞতা প্রভৃতি কারণে অনেক সময় প্রতিলিপিতে নানা রকম ত্রুটিবিদ্যুতি ঘটাতেন। ফলে আদর্শ পুথি ও অহুলিখিত পুথির মধ্যে প্রায়ই নানা অনৈক্য দেখা যায়। পুথিতে পাঠান্তরের সূত্রপাত এখান থেকেই। অহুলিখিত পুথি আদর্শ পুথি থেকে যত দূরবর্তী হয়, অহুলিখিত পুথিতে পাঠান্তরের সম্ভাবনাও তত বেড়ে যায়। রূপরাম চক্রবর্তীর ধর্মমঞ্জলের বিভিন্ন পুথির দৃষ্টান্ত দিয়ে বিষয়টি পরিস্ফুট করা যেতে পারে। রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা পুথিশালার রূপরামের ধর্মমঞ্জলের ইছাই ঘোষ পালার একটি পুথি রক্ষিত আছে, পুথির লিপিকাল ‘সন ১০৩২ সাল’ অর্থাৎ ১৬৩২ খ্রিস্টাব্দ। কাব্যটি কবি-শকাব্দ অনুসারে ১৪২৬ শকাব্দ = ১৬০৪ খ্রিস্টাব্দে রচিত, তাহলে রবীন্দ্রভারতীর পুথিটি মূল কাব্য রচিত হবার ২৮ বছর পর অহুলিখিত। এই পালারই আর একটি পুথি (নং ৩৬৯৮) কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের পুথিশালায় রক্ষিত আছে। এই পুথির লিপিকাল ‘সন ১২২৭ সাল’ = ১৮২০ খ্রিস্টাব্দ, অর্থাৎ এটি মূল কাব্য রচিত হবার ২১৬ বছর পর অহুলিখিত। র-ভা-পুথির সঙ্গে ক.বি.-পুথি তুলনা করলে অনেক জায়গায় বিদ্যুতি ও অনৈক্য লক্ষ্য করা যায়। এই সব বিদ্যুতি ও অনৈক্য থেকেই বোঝা যায় দীর্ঘ সময়ের ব্যবধানে ক.বি পুথি আদর্শ পুথি থেকে অনেক দূরে সরে এসেছে, তার তুলনায় র-ভা পুথি যদি কবির স্বহস্তলিপি না-ও হয় তবে অন্ততঃ আদর্শ লিপির যে অনেক কাছাকাছি সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

অহুলিখিত পুথি প্রকৃতি অনুসারে মোটামুটি তিন রকম; (১) সুরক্ষিত প্রতিলিপি (protected transmission), (২) অরক্ষিত প্রতিলিপি (haphazard transmission), (৩) সংশোধিত প্রতিলিপি (revised transmission)।

যে পুথি আদর্শ পুথি অবলম্বনে কোন সতর্ক কর্তৃপক্ষের তত্ত্বাবধানে অহুলিখিত হয়েছে, তাকে বলা যায় সুরক্ষিত প্রতিলিপি। স্বহস্তলিখিত পুথির মত সুরক্ষিত প্রতিলিপিও খুব দুর্লভ। অষ্টাদশ শতকের শেষে ও

উনবিংশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে ইউরোপীয় পণ্ডিতেরা অনেক সময় অনেক বাংলা ও সংস্কৃত পুথির প্রতিলিপি তৈরি করিয়েছেন। সেগুলোর অধিকাংশই এখন পাশ্চাত্যের পুথিশালায় রক্ষিত হয়েছে। এই ধরনের পুথিসংগ্রহে সুরক্ষিত প্রতিলিপি পাওয়া অসম্ভব নয়।

যে পুথি লিপিকরের স্বাধীন প্রচেষ্টায় অঙ্কলিখিত হয় তাকে বলা যায় অরক্ষিত প্রতিলিপি। এই ধরনের অঙ্কলিখনে লিপিকরের উপর কোন সতর্ক ব্যস্তির সজাগ তত্ত্বাবধান থাকে না বলে লিপিকরের অজ্ঞতা, বিভ্রান্তি বা অসতর্কতার জন্য প্রতিলিপিতে অনেক রকম বিকৃতি ও বিচ্যুতি দেখা দেয়। ফলে আদর্শ পুথি থেকে এই পুথির ব্যবধানও অনেক বেড়ে যায়। বাংলার এই ধরনের পুথির সংখ্যাই বেশী। ধর্মমঙ্গলের পূর্বোল্লিখিত ক.বি.পুথি (৩৬৯৮) এই ধরনের অরক্ষিত প্রতিলিপির উদাহরণ। এই পুথি আদর্শ পুথি থেকে বহু দূরবর্তী। লিপিকরও মনে হয় খুব বেশী শিক্ষিত ছিলেন না। তাঁর বিচারবুদ্ধিও খুব সতর্ক ছিল না, তাই যে পুথি দেখে তিনি নকল করেছিলেন তার যথাযথ পাঠোদ্ধার করতে না পেরে অনেক জায়গায় ভ্রান্ত পাঠ দিয়েছেন। কোন কোন ক্ষেত্রে আদর্শ পুথির পঙ্ক্তিবিশেষ বাদও পড়েছে, যেমন, ৪১ক পৃষ্ঠায় ‘ইছাই দেখিয়া [] জোড়া সিঁকা সারে।’-র পরবর্তী অপেক্ষিত পঙ্ক্তিটি পুথিতে নেই। অঙ্করূপ ভাবে ৬১ক পৃষ্ঠার একেবারে গোড়ায় ‘সোনা’ পদটির উল্লেখ দেখে বোঝা যায়, এর আগে ছুটি ছত্র ছিল এবং ‘সোনা’ সেই ছত্রদ্বয়ের দ্বিতীয় ছত্রের শেষ পদ, কিন্তু ছত্রদ্বয়ের বাকী অংশ পুথিতে বাদ পড়েছে। এখানে যেমন আদর্শ পুথির পাঠ বাদ পড়েছে, অনেক ক্ষেত্রে তেমনি আবার বাড়তি পাঠও সংযোজিত হতে দেখা যায়। এই বাড়তি পাঠকে বলে ‘প্রক্ষেপ’ বা ‘প্রক্ষিপ্ত পাঠ’ (interpolation)।

কোন কোন ক্ষেত্রে পুথিতে সংশোধনের চিহ্ন লক্ষ্য করা যায়। পুথি অঙ্কলিখিত হবার পর লিপিকর নিজে কিংবা অন্য কোন পাঠপরীক্ষক হয় আদর্শ পুথির সঙ্গে তুলনা করে নতুন নিজের বুদ্ধিবিবেচনা অনুসারে অঙ্কলিখিত পুথির পাঠভ্রমগুলি সংশোধন করে দিতেন। পুথির পাতাতেই সংশোধনীয় অক্ষর বা চরণের উপরে, নীচে বা পাশে সংশোধিত পাঠ লিখে দেওয়া হত। সংশোধিত পাঠযুক্ত প্রতিলিপিকে বলে সংশোধিত প্রতিলিপি। চর্চায় পুথিতে বাংলা হয়কে যেসব তোলা পাঠ পাওয়া যায় সেগুলি সম্ভবতঃ লিপিকরের

সংশোধন, কিন্তু নাগরী হরফের সংশোধন সম্ভবতঃ পরবর্তী পাঠ-পরীক্ষকের। শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের পুথিটিও সংশোধিত প্রতিলিপি। সংশোধিত পুথির সবচেয়ে ভাল উদাহরণ কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে রক্ষিত চণ্ডীমঙ্গলের ১০৮৬ সংখ্যক পুথি (লিপিকাল ১৬৩৮ শকাব্দ = ১৭১৭ খ্রীষ্টাব্দ)। ‘পুথিটিতে এমন একটি বৈশিষ্ট্য আছে যা আমি অন্য কোন পুরানো পুথিতে দেখি নাই। কোন কোন পৃষ্ঠায় মাজিনে অন্য পুথি হইতে রূপান্তর, পাঠান্তর—এমন কি গোটা গোটা পদ—উদ্ধৃত দেখা যায়’ (চণ্ডীমঙ্গল—সুকুমার সেন-সম্পাদিত, পৃ ৪)।

৬. পুথির পাঠভেদ ও পাঠবিকৃতি

পাঠভেদ সাধারণতঃ পূর্বোক্ত অরক্ষিত পুথিতেই দেখা যায় এবং সেই পাঠভেদ ঘটে নানা ধরনের পাঠবিকৃতি বা পাঠবিচ্যুতি থেকে। বিশ্লেষণ করলে এই পাঠবিকৃতির মধ্যে মোটামুটি চারটি ধারা লক্ষ্য করা যায় : (ক) বিপর্যয়, (খ) বর্জন, (গ) সংযোজন এবং (ঘ) মিশ্রণ।

ক. বিপর্যয় :

লিপিকর আদর্শ পুথির পাঠ যথাযথভাবে অহুসরণ করতে না পারলে অহুলিখিত পুথিতে আদর্শ পাঠের নানা বিপর্যয় ঘটে। এই বিপর্যয়ের একটা কারণ লিপিকরের বিভ্রান্তি। এই বিভ্রান্তি অনেক রকম হতে পারে, যেমন : (১) বর্ণবিভ্রান্তি : কোন কোন লিপিকর আদর্শ পুথির বর্ণ ঠিক মত বুঝতে না পারলে অনেক সময় মূল পাঠের নির্দিষ্ট বর্ণটি ব্যবহার না করে তিনি বর্ণটিকে যেভাবে চিনতেন সেইভাবে লিখে দিতেন। এতে লিপিকরের বিবেক পরিষ্কার থাকলেও পাঠের বিপর্যাস ও তজ্জনিত দুর্বোধ্যতা দেখা দেয়। যেমন, ৩৬৯৮ নং ক.বি. পুথি (১৮২০ সালে অহুলিখিত)র ২১ক পৃষ্ঠায় এক জায়গায় আছে ‘ইছের সমান যুনি মনোহর স্তব’—এখানে ‘ইছের’ কথাটি দুর্বোধ্য ; কিন্তু অন্য পুথির সঙ্গে তুলনা করলে বোঝা যায় এখানে প্রকৃত পাঠটি হচ্ছে ‘ইশ্বের’—‘ইশ্বের সমান যুনি মনোহর স্তব’। ক.বি. পুথির লিপিকর আদর্শ পুথির ‘স্র’ বর্ণটিকে ‘ছ’ মনে করে অর্থের সম্ভাব্যতার দিকে দৃকপাত না করেই নিজের পুথিতে ‘ইছের’ লিখেছেন। (২) শব্দবিভ্রান্তি : অনেক

সময় বহুপরিচিত শব্দের প্রভাবে লিপিকর স্বল্পপ্রচলিত বা প্রায়-অপরিচিত শব্দের রূপ পরিবর্তিত করেন। ফলে পাঠবিপর্যয় ও ছুর্বোধ্যতা দেখা দেয়; যেমন, ৩৬২৮ নং ক.বি. পুথির ২৭-৩৮ পৃষ্ঠায় আছে ‘বিরকালু লাউসেন আঙিল পাথর’—‘পাথর’ শব্দটি নিজে নিরর্থক না হলেও এখানে অপ্রাসঙ্গিক, প্রাচীনতর পুথির (র. ভা. ১৫) সঙ্গে তুলনা করলে জানা যায় এখানকার প্রকৃত পাঠ ‘বির কালু লাউসেন আঙিল পাথর’ [পাথর=ঋতগামী যুদ্ধঘোটক]। ‘পাথর’ শব্দটি ১৭শ শতকে প্রচলিত থাকলেও ক.বি. পুথির লিপিকরের সমসাময়িক কালে (১৮২০) অপ্রচলিত হয়ে পড়েছিল। তাই অর্থের যোগ্যতা বিচার না করেই লিপিকর মূল ‘পাথর’ শব্দের জায়গায় অপেক্ষাকৃত বহুপ্রচলিত ‘পাথর’ শব্দটি বসিয়েছেন। ফলে পাঠবিকৃতি ও অর্থবিভ্রাট। (৩) পাঠবিভ্রান্তি : লিপিকর যদি আদর্শপুথির অবিচ্ছিন্ন লিপিধারা ঠিকমতো বিশ্লেষণ করতে না পারেন তবে তাঁর পাঠগ্রহণে বিপর্যয় ঘটে এবং তাঁর পুথি দেখে পরবর্তীকালে যত পুথি অহুঁলিখিত হয় সব পুথিতেই সেই পাঠবিভ্রান্তি সংক্রমিত হয়। যেমন, শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুথির ২১৮৮ পৃষ্ঠায় আছে ‘তার দসনরসনে কাহু চাপিল দশনে’—এখানে অর্থযোগ্যতা বিচার করে বসন্তরঞ্জন পাঠ নিয়েছেন ‘দসনের সনে’। এই পাঠ সংগত, সম্ভবতঃ আদর্শ পুথিতে এই পাঠই ছিল, কিন্তু লিপিকর সম্ভবতঃ অবিচ্ছিন্নভাবে লেখা ‘দসনেরসনে’ অংশটি ঠিকমতো বিশ্লিষ্ট করতে না পেয়ে আদর্শ পাঠের এ-কার বাদ দিয়ে নিজের পুথিতে লিখেছেন ‘দসনরসনে’।

বিপর্যয়ের অপর কারণ লিপিকরের অসতর্কতা। কোন কোন লিপিকর আদর্শ পুথির যথাযথ পাঠোদ্ধার করতে পারলেও অনেক সময় অসতর্ক অবস্থায় নিজের পুথিতে আদর্শ পাঠের বিপর্যয় ঘটিয়ে ফেলেছেন। এই বিপর্যয় নানাভাবে ঘটতে পারে : (১) বর্ণ, শব্দ বা চরণের স্থানবিপর্যয়। বর্ণের স্থানবিপর্যয়কে বলে বর্ণবিপর্যয় (Anagrammatism) ; যেমন : চর্যাপুথির ৬৩৮ পৃষ্ঠায় আছে ‘জো তরু ছেব ভেবউ ন জাইন’, কিন্তু পরবর্তী পঙ্ক্তির অন্ত্যপদ ‘মানই’ দেখে বোঝা যায় এখানে লিপিকর ‘জানই’ লিখতে ‘জাইন’ লিখেছেন। শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুথির ১১৬৮ পৃষ্ঠার ‘চেরু বেরু ফেরুদ’ আসলে হবে ‘চেরু বেরু সফেরু’। শুধু বর্ণই নয়, শব্দেরও স্থানবিপর্যাস ঘটে, যেমন, শ্রীকৃষ্ণকীর্তন পুথির ২৫৮ পৃষ্ঠায় আছে ‘গিরি করিলো মোথড়া গোবালী’, কিন্তু পূর্ববর্তী

পঙ্ক্তির অন্ত্যপদ ‘দড়া’-র অন্তিম্বে বোঝা যায় এখানে শব্দের স্থানবিপর্যয় হয়েছে, শুদ্ধ পাঠ হবে ‘গোবালী মোখড়া’। চরণের স্থানবিপর্যয়ের উদাহরণ পাই ধর্মমঙ্গলের পূর্বোক্ত পুথিধ্বয়ে। প্রাচীনতর পুথি (র-ভা ১৫, ১৬০২ খ্রীঃ)-তে যেখানে আছে

জোড়া সিংহাসারে কালু সন্দ জায় ছর ।

চমক পড়িল রাজ্য অজয় ঢেকুর ।

অর্বাচীন পুথিতে (ক. বি. ০৬৯৮, ১৮২০ খ্রীঃ) সেখানে আছে

[চমক পড়িল রা] যা অজয় ঢেকুর ।

জোড়া সিংহাসারে কালু সন্দ জায় ছর ॥

এখানে প্রাচীনতর পুথির পাঠই শুদ্ধ মনে হয়, কারণ জোড়া সিংহার দূরগামী শব্দেই ঢেকুর রাজ্য চমকিত হল ; অর্থাৎ আগে সিংহা-বাদন, তারপর চমকিত হওয়া। সেদিক থেকে প্রাচীনতর পুথির পাঠই যুক্তিযুক্ত। অর্বাচীন পুথির পাঠান্তর আসলে চরণের অসতর্ক স্থানান্তর।

লিপিকরের অসতর্কতার আর একটি ফল সমীকরণজাত পদপরিবর্তন, অর্থাৎ ছুটি ভিন্ন শব্দের জায়গায় একই শব্দের পুনরাবৃত্তি। এই ধরনের ভুল সাধারণতঃ চরণের শেষ পদের ক্ষেত্রেই ঘটে, যেমন : ত্রীকক্ষকীর্তন-পুথির ১২৯শ পৃষ্ঠায় প্রথমে লেখা ছিল

সকল গোআলকুল লজা ততিখনে ।

নন্দ বশোদা ধায়িঞা আইল ততিখনে ॥

পরে দ্বিতীয় পঙ্ক্তির ‘ততিখনে’ কেটে লিপিকর বা পাঠপরীক্ষক ‘সেইখানে’ করেছেন।

লিপিকর যদি ঋতিলেখক (amanuensis) হন, তবে লিপিকরের পক্ষে আর এক ধরনের অসতর্কতা দেখা যায়, অর্থাৎ কেউ যদি আদর্শ পুথি পাঠ করে যান আর লিপিকর সেই আদর্শপুথিপাঠকের ঔপভাষিক উচ্চারণ অনুসারে পদের বানান লিখে যান, তবে লিপিকরের হাতে মূল শব্দের রূপ পরিবর্তিত হয়। যেমন, ডঃ সুকুমার সেন মুকুমারামের চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের ক. বি. পুথি (১০৮৬ নং) লিপিকর লক্ষ্য করে বলেছেন : ‘মনে হয় যে লেখক পূর্ববঙ্গে লোক ছিলেন, নয় কি? ঋতিলিখন করিয়াছিলেন এবং যিনি পড়িয়াছিলেন তিনি পূর্ববঙ্গে লোক ছিলেন। যেমন, ‘কুটি’=কোটি,

‘প্রোতি’=প্রতি ; ‘স্থিত’=শোণিত । শব্দে প্রত্যাশিত চন্দ্রবিন্দুর বর্জনেও এই অল্পমান সমর্থিত হয়’ (ভূমিকা, চণ্ডীমঙ্গল, সাহিত্য অকাদেমি, পৃ.৪) । ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ে রক্ষিত ‘শ্রীকৃষ্ণবিজয়’ কাব্যের পুথি (২৮৭৬ নং)খানিতেও এই রকম ঔপভাসিক বানানবিপর্যয় লক্ষ্য করা যায়, এখানে লিপিকর সম্ভবতঃ শ্রীহট্টনিবাসী (ড্র. শ্রীকৃষ্ণবিজয় : খগেন্দ্রনাথ মিত্র-সম্পাদিত, ভূমিকা, পৃ ১৮/০) ।

খ. বর্জন :

কখনো কখনো আদর্শ পুথির শব্দ, চরণ, স্তবক বা অংশবিশেষ অল্পলিখিত পুথিতে বাদ পড়ে যায় । এই বাদ পড়ার পেছনে কখনো লিপিকরের অসতর্কতা, কখনো অলসতা, কখনো বা দায়সারী মনোভাব কাজ করে । আদর্শ-পুথির অংশবিশেষের এই বর্জনকে বলে ছাড় বা লিপিচ্যুতি (Lipography) । যেমন, শ্রীকৃষ্ণবিজয়ের সম্পাদককর্তৃক নির্বাচিত আদর্শ পুথিতে আছে :

মুখে জল দিয়া তারে তুলে সখিগন ।

কোন কাজে কান্দ উস। কহত কখন ॥ ২০১ ॥

না কান্দ না কান্দ উস। হির কর মতি ।

কি করিতে পারে এথা কাহার সক্তি ॥ ২০১১ ॥

নাহি করে রাকার না স্থনে বচন ।

সঘনে নিখাস ছাড়ি করএ ক্রন্দন ॥ ২০১২ ॥

কিন্তু ঐ কাব্যের ক. বি. ২৫৮ সংখ্যক পুথিতে ‘২০১১ সংখ্যক পদ ও পরের পদের প্রথম কলিটি’ ছাড় পড়েছে । এই ছাড় পড়ার কারণ সম্ভবতঃ লিপিকরের অসমনস্কতা । ২০১০ সংখ্যক পদের শেষ শব্দ ‘কখন’-এর সঙ্গে ২০১২ সংখ্যক পদের শেষ শব্দ ‘ক্রন্দন’-এর অনায়াস অন্ত্যাহুপ্রাণ ঘটায় লিপিকরের মনোযোগের শৈথিল্য বিস্তৃত হয় নি ।

লিপিকরের অসতর্কতা সবচেয়ে বেশী লক্ষ্য করা যায় সমশব্দের বর্জনের ক্ষেত্রে । যদি একাধিক পঙ্ক্তির আদিতে বা শেষে একই শব্দ বা বাক্যাংশ থাকে তবে কোন কোন ক্ষেত্রে লিপিকর একই শব্দ বা বাক্যাংশের প্রত্যাশিত পুনর্লিখন না করে সেটি একটিবার মাত্র লেখেন । এই ধরনের বর্জনকে বলা হয় সমাক্ষরলোপ (Haplography) । এই সমাক্ষরলোপ আবার দুইরকম : (১) যদি লুপ্ত শব্দ বা বাক্যাংশ আদর্শ পাঠের পঙ্ক্তির গোড়ায় থাকে, তবে তাকে বলা যায় আদি সমাক্ষরলোপ, (২) যদি লুপ্ত শব্দ বা বাক্যাংশ আদর্শ পাঠের

পঙ্ক্তিৰ শেষে থাকে তবে তাকে বলা যায় অন্ত্যসমাক্ষরলোপ। যেমন,
ত্রিক্ষবিজয় কাব্যের সম্পাদক-কর্তৃক গৃহীত আদর্শ পুথিতে আছে :

পাণ্ডাৰ্ঘ্য দিল তবে দিব্য সিংহাসন।

নানা অভরন দিয়া করিল ভূসন ॥ ৩১২৮ ॥

সম্মেত গিয়া রাজা উসার মন্দিরে।

বন্দি ছোড়ান করি আনি অনিরুদ্ধ বিয়ে ॥ ৩১২৯ ॥

কৃষ্ণের স্থানে আনি তারে করিল সন্নিধান।

নানা রত্ন দিয়া কৈল উস। কস্তা দান ॥ ৩১৩০ ॥

হস্তি ঘোড়া রথ দিল জৌতুক করিয়া।

দাস দাসীগন দিল রতনে ভূসিয়া ॥ ৩১৩১ ॥

পাণ্ডাৰ্ঘ্য দিল রাজা বসিতে আসন।

নানা রত্নে অনিরুদ্ধে করিল ভূসন ॥ ৩১৩২ ॥

কিন্তু ঐ কাব্যের ক. বি. ২৫৮ সংখ্যক পুথিতে পূর্বোক্ত ৩১২৯—৩১৩২ সংখ্যক পদগুলি নেই। তার জায়গায় আছে :

পাণ্ডাৰ্ঘ্য দিল তবে দিব্য সিংহাসন।

নানা রত্নে অনিরুদ্ধে করিল ভূসন ॥

ক.বি. ২৫৮ পুথির এই অংশে আদি ও অন্ত্য উভয় প্রকার সমাক্ষরলোপ ঘটেছে। আদর্শ পুথির ৩১২৮ ও ৩১৩২ সংখ্যক পদের গোড়ায় যে ‘পাণ্ডাৰ্ঘ্য দিল’ বাক্যাংশটির পুনরাবৃত্তি আছে, ২৫৮ সংখ্যক পুথিতে তা বর্জিত হইবে একবার মাত্র অতুলিখিত হয়েছে। অতীতক ৩১২৮ ও ৩১৩২ সংখ্যক পদের শেষে যে ‘করিল ভূসন’ পুনরাবৃত্তি হয়েছে, ২৫৮ সংখ্যক পুথিতে সেই পুনরাবৃত্তি বর্জিত হয়েছে। ফলে ২৫৮ সংখ্যক পুথিতে আদর্শপুথির ৩১২৮ সংখ্যক পদের প্রথম পঙ্ক্তি ও ৩১৩২ সংখ্যক পদের শেষ পঙ্ক্তি মাত্র রক্ষিত হয়েছে, মধ্যবর্তী বাকী পঙ্ক্তিগুলি একেবারে বর্জিত হয়েছে। এই বর্জন ইচ্ছাকৃত বা অনিচ্ছাকৃত দুই-ই হতে পারে।

গ. সংযোজন :

লিপিকরের অসর্তকতার জন্য একই বর্ণ, শব্দ, বাক্যাংশ বা চরণ অনাবশ্যক ভাবে পুনরাবৃত্তি হয়ে থাকে। যেমন, চর্চাপুথির ঠাক পৃষ্ঠায় ‘এক স্বে

স্বপ্নিনিগী ছই ধরে সাক্ষ্য’—‘স্বপ্নিনিগী’তে ‘নি’ অর্থবা সংযোজিত। এই পুথির :৬।ক পৃষ্ঠায় ‘নগর বারিহিরে’ ডোম্বি—এখানে শুদ্ধ পাঠ ‘বাহিরে’ ‘রি’ অসতর্কভাবে সংযোজিত। শব্দ ও বাক্যাংশের অসতর্ক সংযোজনের উদাহরণ আছে শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুথিতে : ১৮৭।খ পৃষ্ঠায় ‘এবে তাক বানী দেহ বানী আনী’—এখানে সম্ভবতঃ দ্বিতীয় ‘বানী’ অসতর্কভাবে সংযোজিত। ২০৫।খ পৃষ্ঠার ভণিতায় ‘গাইল বড় চণ্ডীদাস গায়িল বড় চণ্ডীদাস বাসলীবরে ল’—এখানে ‘গাইল...চণ্ডীদাস’-এর একাংশ লিপিকরের অসতর্কতায় পুনরাবৃত্ত। এই ধরনের অসতর্ক পুনরাবৃত্তির নাম লিপিত্ব (Dittography)।

লিপিকর যে সব সময় অসতর্কভাবেই এক অংশের অবিকল পুনর্লিখন করেন তা নয়, কখনো কখনো আদর্শ পুথির মূল পাঠে নিজের ইচ্ছামত-ও নতুন কিছু অংশ সংযোজন করেন। অনেক সময় পুথির গায়ন কর্তৃক এই নতুন অংশ সংযোজিত হয়। এই সংযোজিত অংশকে বলে প্রক্ষিপ্ত পাঠ। মূল পাঠের বিষয়বস্তুকে স্ফুটতর করার জন্তই সাধারণতঃ প্রক্ষিপ্ত পাঠ সংযোজিত হয়। কিন্তু অনেক সময় প্রক্ষিপ্ত পাঠ অমূল্য পুথিতে অর্থগত অসংগতি সৃষ্টি করে। যেমন, শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুথির ১১।ক পৃষ্ঠায় রাধার মুখে ‘আক্ষার কোমল দেহে’ শীর্ষক যে উক্তিমূলক গান আছে, সেটি সম্পর্কে ডঃ স্বকুমার সেন ‘প্রক্ষিপ্ত অর্থাৎ মূল রচনায় ছিল না’ বলে মন্তব্য করেছেন, কারণ ‘ইহার মর্ম অতুলন-সুচক। পূর্ববর্তী পদের এবং পরবর্তী রাধার উক্তির সহিত একেবারে মিল নাই। এই পদ পরবর্তী পদের—বাহাতে বড়ায়ি কৃষ্ণের কাছে রাধার প্রত্যাখ্যানকে অন্তর্ভুক্ত করিতেছে—ব্যাখ্যা রূপে রচিত’ (বা-সা-ই, ১ম খণ্ড, পূর্বার্ধ, পৃ ১৪০, পাদটীকা ৫)। প্রকৃতপক্ষে ডঃ সেনের এই অনুমান অস্বাভাবিক নয়, কেননা এই গানের অব্যবহিত আগে ও পরে রাধার সংলাপে যে তীব্র কৃষ্ণবিরাগ ও অবিচল পতিনিষ্ঠা প্রকাশ পেয়েছে তার পরিপ্রেক্ষিতে কৃষ্ণের উদ্দেশে রাধার এই অনুনয় ও কাতরতা অসংলগ্ন মনে হয়। এখানে আর একটি জিনিস লক্ষণীয় : পুথিতে এই গানের পরে যে সংস্কৃত শ্লোকটি আছে, সেটি এই গানের আগে লিখে আবার কেটে দেওয়া হয়েছে। এই সংশোধন যদি লিপিত্বের সংশোধন না হয় তবে অনুমান করা যায় যে মূল রচনায় এই গানটি ছিল না। মূল রচনায় এই অংশের ক্রম হয়ত এই রকম ছিল : রাধা-বড়ায়ি সংলাপ + সংস্কৃত শ্লোক + বড়ায়ির গান, প্রাপ্ত পুথির পাঠের

ক্রম এই রকম : রাধা-বড়ান্নি সংলাপ + সংস্কৃত শ্লোক (কাটা) + রাধার গান + বড়ান্নির গান + পূর্বে কাটা সংস্কৃত শ্লোক। এই দ্রুতক্রম ক্রমবিজ্ঞাসেব তুলনা করলেই বোঝা যায় যে রাধার গানটি সংযোজিত করার জন্যই লিপিকরকে সংস্কৃত শ্লোকটি প্রথমবার লিখে আবার কেটে দিতে হয়েছে। রাধার গানের পৌর্বাণ্ব বিচার করলে বোঝা যায় এই সংশোধন লিপিত্রুতি-জনিত নয়, নতুন পাঠ-সংযোজনের জ্ঞ। বলা বাহুল্য, এই নতুন পাঠ 'প্রক্ষিপ্ত' হয়েই সম্ভব।

ঘ. মিশ্রণ :

অনেক সময় লিপিকরের সামনে একাধিক পাঠসম্বলিত অনেকগুলি আদর্শ পুথি থাকলে তিনি বিভিন্ন পুথির বিভিন্ন পাঠ ইচ্ছামত গ্রহণ-বর্জন-পরিবর্তন করে একটি মিশ্র পাঠ গ্রহণ করতেন। এই মিশ্র পাঠগ্রহণ করার পেছনে কোন যুক্তি বা সচেতন বিচারবুদ্ধি কাজ করত না। পাঠনির্বাচনের পেছনে তাঁর স্বেচ্ছাচারই প্রধান মানদণ্ড ছিল। এইজন্য এই পাঠ প্রায়ই বিকৃত এবং মূল থেকে অনেক দূরবর্তী। এই ধরনের পাঠকে বলে মিশ্র পাঠ (conflated reading)।

এই মিশ্র পাঠ থেকে মূল পাঠ নির্ধারণ করা খুবই কঠিন। কৃত্তিবাসের রামায়ণের বিভিন্ন পুথি এই রকম মিশ্র পাঠের প্রকৃষ্ট উদাহরণ।

৭. পাঠসমালোচনা

কবির কবিত্বশক্তি বিচারের সর্বপ্রধান অবলম্বন তাঁর কাব্য। কিন্তু সমালোচক যদি কবির কাব্যের বিশ্বস্ত অমূল্যলিপি না পান তবে তাঁর সমালোচনাও যথার্থ হয় না। এ যুগে ছাপাখানার দৌলতে কবিদের কাব্যগ্রন্থের বিশ্বস্ত অমূল্যলিপি পাওয়া কঠিন নয়, কিন্তু মধ্যযুগের কবিদের কাব্যগ্রন্থের বিশ্বস্ত অমূল্যলিপি খুবই দুর্লভ। অধিকাংশ পুথিই 'অরক্ষিত', পাঠবিকৃতির ফলে পুথির পাঠ কবির নিজের পাঠ থেকে অনেক দূরে সরে এসেছে। এক্ষেত্রে কবির কবিত্ব নিরূপণ করার আগে প্রয়োজন কবির নিজের পাঠ অর্থাৎ কবি নিজে যা লিখেছিলেন বা লিখতে পারেন তা নিরূপণ করা। এ কাজে নানা ধরনের বিচারপদ্ধতি প্রয়োগ করা হয়। এই বিচারপদ্ধতিকে ইংরেজিতে বলে textual criticism, বাংলায় বলা যেতে পারে 'পাঠ-সমালোচনা'।

পাঠসমালোচনার উদ্দেশ্য হচ্ছে মূল পাঠ বা তার কাছাকাছি বিশুদ্ধ পাঠ নির্ধারণ করা। এই উদ্দেশ্যে পাঠসমালোচক প্রধানতঃ দুটি পদ্ধতি অবলম্বন করেন : (ক) পাঠসংশোধন (emendation), (খ) পাঠ-পুনর্গঠন (recension)।

(ক) পাঠসংশোধন : পাঠসংশোধনের উদ্দেশ্য হচ্ছে প্রাপ্ত পাঠসমূহের মধ্যে যেসব বিকৃতিজনক উপাদান আছে সেগুলো দূর করা। একাজে পাঠ-সমালোচক এই সব ব্যবস্থা নিতে পারেন : (১) প্রাপ্ত পাঠগুলির মধ্যে অপেক্ষাকৃত প্রাচীন পাঠগুলি উদ্ধার করা। সাধারণতঃ পুথিগুলির পুস্পিকায় বর্ণিত লিপিকাল থেকেই পাঠের প্রাচীনতা নির্ধারণ করা যায় ; লিপিকাল না পেলে পুথির অবস্থা, উপকরণ, লিপির ছাঁদ, ভাষাবৈশিষ্ট্য ইত্যাদি থেকেও পাঠের প্রাচীনতা নির্ধারণ করা চলে। তবে পাঠ প্রাচীন হলেই যে তা মূল বা বিশুদ্ধ হবে এমন কোন কথা নেই। কাজেই পাঠবিচারের প্রাথমিক স্তরে বিশুদ্ধ পাঠের সন্ধান না করে বিবিধ প্রাচীনতর পাঠ উদ্ধার করাই হবে পাঠসমালোচকের কাজ। (২) প্রাচীনতর পাঠগুলি উদ্ধার করার পর সমালোচক ঐ সব পাঠের মধ্যে তুলনা করে তাদের মধ্যকার পারস্পরিক অভেদ ও প্রভেদের প্রকার ও পরিমাণ নিরূপণ করবেন। (৩) তারপর এই পাঠপ্রভেদের পেছনে লিপিকরের দায়িত্ব কতখানি তা নিরূপণ করে লিপিকর-প্রমাদগুলি সংশোধন করতে হবে। এ ব্যাপারে পুথির পুস্পিকা অর্থাৎ পুথিতে যে অংশটি লিপিকরের নিজস্ব রচনা সেই অংশ বিশেষ ভাবে সাহায্য করতে পারে। পুস্পিকা থেকে লিপিকরের স্থান-কাল-প্রবণতা-রচনাভঙ্গী ইত্যাদির বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে যে সব তথ্য পাওয়া যায় সেই সব তথ্য দিয়ে পাঠবিকৃতি ও পাঠপ্রভেদের সম্ভাব্য প্রকার নির্ণয় করা যেতে পারে। যেমন, পঞ্চদশ শতকে রচিত কোন কাব্যের অষ্টাদশ শতকীয় পুথিতে যদি কোন পতু'গীজ বা ইংরেজি শব্দ ব্যবহৃত হতে দেখা যায়, তবে স্পষ্টই ধরে নেওয়া যায় যে শব্দটি কবির ব্যবহৃত নয়, অষ্টাদশ শতকের লিপিকরের ব্যবহৃত, কারণ পঞ্চদশ শতকের বাংলা শব্দভাণ্ডারে পতু'গীজ বা ইংরেজি শব্দ গৃহীত হয় নি। সেক্ষেত্রে পাঠটি বর্জনীয়। এইভাবে লিপিকর-কর্তৃক কৃত সম্ভাব্য বিকৃতিগুলি অহুমান করতে পারলে সেগুলি বর্জন করে যে সব পাঠ পাওয়া যায় সেগুলিকে অপেক্ষাকৃত শুদ্ধ পাঠ বলে সাময়িকভাবে ধরে নেওয়া যায়।

(খ) পাঠ-পুনর্গঠন : পুথি থেকে সম্ভাব্য লিপিকর-প্রমাদগুলি বাদ

দিলে যেসব পাঠ (presumptive variants) পাওয়া যায়, সেগুলির শুদ্ধতর হবার সম্ভাবনা প্রবল হলেও তাতে পাঠসম্ভার সম্পূর্ণ সমাধান হয় না। কারণ এক্ষেত্রেও পাঠের সংখ্যা একাধিক হতে পারে। অথচ কবির নিজের পাঠ তো একটাই এবং পাঠসমালোচনার লক্ষ্যও সেই একক পাঠটি উদ্ধার করা। কাজেই পাঠসংশোধন করলেই পাঠসমালোচকের কাজ শেষ হয় না, তাঁকে তাঁর কর্তব্য শেষ করতে হলে ঈপ্সিত পাঠের সম্ভাব্য পুনর্গঠনও করতে হবে। এ কাজে তিনি দুভাবে অগ্রসর হতে পারেন : (১) বাহ্য প্রমাণাদির (testimonium) সাক্ষ্য গ্রহণ, (২) প্রাপ্ত পাঠগুলির অভ্যন্তরীণ বিচার-বিশ্লেষণ।

অনেক সময় আলোচ্যমান গ্রন্থের রচনাংশ ভিন্নতর প্রাচীন রচনায়, যথা, (ক) কাব্যসংকলনে, (খ) অপর কবির রচনায়, (গ) ব্যাকরণ-অলংকার বা শাস্ত্রগ্রন্থের দৃষ্টান্তে উদ্ধৃত থাকে। এই সব উদ্ধৃতির সঙ্গে মিলিয়ে আলোচ্যমান গ্রন্থের পাঠপুনর্গঠন করা যেতে পারে। যেমন, সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতাব্দীর বিভিন্ন বৈষ্ণব পদসংকলনে পূর্ববর্তী যুগের অনেক কবির পদ সংকলিত হয়েছে, ঐ সব কবির পদের নতুন পুথি পেলে এইসব সংকলনের পাঠের সঙ্গে মিলিয়ে নতুন পুথির বিকৃত পাঠ সংশোধন ও পুনর্গঠন করা চলে। এ ছাড়া, আলোচ্যমান গ্রন্থ অথবা কোন গ্রন্থের অমূল্য হলে, কিংবা আলোচ্যমান গ্রন্থের কোন অমূল্য থাকলে, যথাক্রমে মূল ও অমূল্যদের সঙ্গে মিলিয়ে আলোচ্যমান পাঠের পুনর্গঠন করা যেতে পারে। যেমন, ভাগবতের অমূল্য ত্রীকৃষ্ণবিজয় কাব্যের দুটি পুথিতে ৩২৪ সংখ্যক পদের দুটি পাঠ পাওয়া যায় :

১. দৈবকী অষ্টম গর্ভে কতু কতা নহে।

যায়া পাতিয়া সেই গোকুলে আছি এ ॥

২. দৈবকী অষ্টম গর্ভে কতাকে ভুলিয়ে।

যায়া পাতিয়া সেই গোকুলে নিলয়ে ॥

মূল ভাগবতে আছে :

দৈবকী অষ্টম গর্ভে ন স্ত্রীভবিতুমহঁতি ১০।৮।৮

মূলের সঙ্গে তুলনা করলে বোঝা যায় প্রথম পাঠটিই সংগত এবং সেই কারণেই বিশ্বস্ত। অত্যাধিক, চর্যাপুথির ৫৭খ পৃষ্ঠায় ৪০ নং চর্যার একটি পঙ্ক্তির পাঠ আছে ‘কালো বোব সংবোধিঅ জইসা’—এই পাঠ সংশয়িত মনে হয়, কারণ কাল বা বধিরের পক্ষে ‘সংবোধন’ বা কথা বলার কোন অমূল্য নেই,

সে অস্ববিধা বোবার পক্ষেই ; কাজেই সন্দেহ হয় পাঠটি যুলে ‘কাল বোবে’ বা ‘বোবে কাল’ ছিল কিনা । প্রকৃতপক্ষে এই চর্যার এই অংশের তিব্বতী অম্ববাদে আছে ‘klug pas lon par’ = বোবার দ্বারা কানা = বোবে কান = বোবে কাল (তিব্বতী অম্ববাদক যে পুথি থেকে অম্ববাদ করেছিলেন সেই পুথিতে ‘বোবে কাল’ পাঠই ছিল, কিন্তু ‘ল’ ও ‘ন’-এর হ্রস্ব প্রার একরকম হওয়ায় অম্ববাদক ‘কাল’কে ‘কান’ পড়ে ‘কানা’ অর্থ করেছেন, কারণ ‘কানা’র পক্ষে দেখার অস্ববিধা থাকলেও শোনার অস্ববিধা নেই । এখানে পূর্বপ্রসঙ্গ থেকে বোঝা যায় সমস্যাটি বোবা-কালার উক্তি ও শ্রুতির পারস্পরিক বিভ্রাট নিয়ে) । কাজেই তিব্বতী অম্ববাদ থেকে বোঝা গেল এই অংশের ‘বোবে কাল’ পাঠও প্রচলিত ছিল এবং সেই পাঠই সংগত ও শুদ্ধ । এইভাবে এই অংশের পাঠ পুনর্গঠন করে পাঠ নেওয়া যেতে পারে ‘বোবে কাল সংবোধিঅ জইসা’ । এছাড়া, আলোচ্য গ্রন্থের কোন টীকা-বৃত্তি থাকলে সেই টীকা-বৃত্তির পাঠ ধরেও আলোচ্য গ্রন্থের সংশ্লিষ্ট পাঠের পুনর্গঠন করা চলে ; যেমন, চর্যাপুথির ৫২ক পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত ৪০ সংখ্যক চর্যার একটি পঙ্ক্তির পাঠ আছে : ‘পারি (খি ৭) ৭ রাহঅ মোরি পাণ্ডিআচাএ’— অর্থগত অসংগতি ও দুর্বোধাতার জন্য এই পাঠের শুদ্ধতা সম্পর্কে সন্দেহ জাগে । পুথিতে (পৃ ৫৩ক) এই অংশের টীকায় আছে : ‘যে যে পুস্তকদৃষ্টিগতাঃ পণ্ডিতাচার্ঘাঃ । তে তে মম পাশসমিধানাস্তরমণি ন পশন্তি’—এ থেকে অম্বমান করা যায় যে, পাশসমিধানাস্তরম্ = ‘পাশি’, ন পশন্তি = ‘ন চাহই’ বা ‘ন চাহঅ’, পণ্ডিতাচার্ঘাঃ = ‘পাণ্ডিআচাএ’ অর্থাৎ টীকাকার-ব্যবহৃত পুথিতে পাঠ ছিল ‘পাশি ৭ চাহঅ মোরি পাণ্ডিআচাএ’ । এই পাঠই শুদ্ধ ও সংগত, তবে লিপিকরের অসতর্কতার জন্য পুথিতে ঐসব পাঠবিকৃতি ঘটেছে । তিব্বতী অম্ববাদেও এই অম্বমিত পাঠের সমর্থন আছে । কাজেই এ ক্ষেত্রে অম্বমিত পাঠটিকেই গ্রহণ করে পুথির বিকৃত পাঠের পুনর্গঠন করা যেতে পারে ।

যেখানে বাহ্য প্রমাণাদির অভাব, কিংবা বাহ্য প্রমাণাদি থেকেও সন্তোষজনক পাঠপুনর্গঠন সম্ভব হচ্ছে না অথবা যেখানে মাত্র একটি পুথিই অবলম্বন সেখানে পাঠপুনর্গঠনের জন্য প্রাপ্ত পুথির আলোচ্য পাঠের প্রামাণিকতা, অর্থবোধাতা ও ভাষা-ছন্দ-রচনাভঙ্গীর অন্তঃসংগতির দিকে দৃষ্টি দিতে হয় । যেমন, চর্যাপুথির ৩৮ পৃষ্ঠায় একটি পাঠ আছে :

চউশঠী ঘড়িয়ে দেঢ় পসারা ।

পইঠেল গরাহকা নাহি নিসারা ॥

বিভিন্ন চর্চাবিশেষজ্ঞ এই পাঠটিতে নানারকম বিকৃতি অঙ্কমান করেছেন, যেমন, ‘দেঢ়’=দেল (বাগচী), দেউ (শহীদুল্লাহ), দেট (শাস্ত্রী ও সেন)। এবং ‘গরাহকা’=গরাহক, আ-কার অহেতুক। কিন্তু এই পাঠসংশোধনের আগে দেখা দরকার প্রাপ্ত পাঠে অর্থোদ্ধার হয় কি না। প্রাপ্ত পাঠে অর্থোদ্ধার না হলে অবশ্যই পাঠসংশোধনের কথা ভাবতে হবে, তবে তারও আগে দরকার পাঠপরীক্ষা। পরীক্ষা করে দেখা গেল ‘প্রচুর’ অর্থে ‘দেঢ়’ বা ‘ডেড়’ শব্দটি মুহুম্মরামসহ মধ্যযুগের অল্প কবিরা অনেকবার ব্যবহার করেছেন। কাজেই ‘চউশঠী ঘড়িয়ে দেঢ় পসারা’=চৌষটি ঘড়ায় প্রচুর পসরা। গরাহকা=গ্রাহকের [গ্রাহক > গরাহক (অর্থ তৎসম) + -আ (-অন্ত > -অন্স > -আস > -আহ > -আ) = গরাহকা]। কাজেই এখানেও পাঠশুদ্ধি বা পাঠপুনর্গঠনের প্রস্ন নেই। কিন্তু যেখানে প্রাপ্ত পাঠ থেকে কোন অর্থবোধ হচ্ছে না সেখানে পাঠপুনর্গঠন অপরিহার্য, যেমন, চর্চাপুথির ১৫ পৃষ্ঠায় ১নং চর্চার শেষ পঙ্ক্তিতে পাঠ আছে ‘ধমণ চমণ বেণি পাণ্ডি বইণ’—এখানে ‘বইণ’ পদটি দুর্বোধ্য, এবং ‘বইণ’ পদটির সঙ্গে পূর্ববর্তী পঙ্ক্তির ‘দিঠা’ ক্রিয়াপদটির ধ্বনিসাম্য নেই, অথচ পণ্ডের নিয়মাত্মসারে দুয়ের মধ্যে অন্ত্যাহুপ্রাস একান্ত প্রত্যাশিত। এদিক থেকে ‘বইণ’-র জায়গায় সম্ভাব্য শুদ্ধ পাঠ ‘বইঠা’। এতে অর্থও পরিষ্কার হয়, ছন্দও ঠিক থাকে। কাজেই পুনর্গঠিত পাঠ হবে ‘বইঠা’। আর একটি উদাহরণ: চর্চাপুথির ৪৮নং পৃষ্ঠায় উল্লিখিত ৩৩সংখ্যক গানের রচয়িতার নাম কী? ঢেণ্ণপাদ না টেণ্টনপাদ? পুথিতে ট ও ঢ-এর হাঁদ প্রায় এক রকম বলে অনেক বিশেষজ্ঞ একে ‘ঢেণ্ণপাদ’ পড়েছেন, কিন্তু ‘ঢেণ্ণপাদ’ তো অর্থহীন। তিব্বতী অনুবাদে যে নামটি পাওয়া যায় সেই ‘ধেতন’-ও অর্থহীন। কাজেই পাঠটি অল্পবিধ হওয়াই সম্ভব। দেশীনামমালা(৪৩)য় ‘টেংটা’ শব্দের অর্থ ‘জুয়ার আড্ডা’, সেই থেকে ‘টেংটন’=জুয়াড়ি। এর পর অর্থসংক্রমের ফলে ‘টেংটন’/‘টেণ্টন’=চতুর, ধূর্ত বা চালাক। জুয়াড়ি ও ধূর্ত অর্থে ‘টেটন’ শব্দটি মধ্য বাংলাতে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়।^১ আধুনিক কথ্য বাংলাতেও ‘চালাক’ অর্থে ‘টেংটন’ বা ‘ট্যাঁটন’ কথাটি প্রচলিত আছে। আলোচ্য চর্চাটিও অর্থের দিক থেকে বিশেষ চাতুর্থপূর্ণ। নিজের এই চাতুর্থকুশলতার জ্ঞান

হয়ত কবি 'টেন্টনপাদ' নাম পরিগ্রহ করেছেন। হয়ত এটি তাঁর স্বনাম নয়, ছদ্মনাম। কাজেই এক্ষেত্রে শুদ্ধ পাঠ হবে 'টেন্টনপাদ'।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে, অভাস্তরীণ বিচারবিশ্লেষণের জন্য পাঠসমালোচককে আলোচ্য যুগের ভাষা, ছন্দ ও সাহিত্যভঙ্গী সম্পর্কে বিশেষ অবহিত হবে, নতুবা শুদ্ধ পাঠকেও অশুদ্ধ মনে হবার আশংকা দেখা দিতে পারে অথবা অশুদ্ধ পাঠকে শুদ্ধ করতে গিয়ে নূতনতর অশুদ্ধি দেখা দিতে পারে। কাজেই মধ্যযুগের কাব্যসাহিত্যের তিনিই যোগ্যতম পাঠক, যিনি একাধারে নিপুণ পাঠ-সমালোচক ও সহৃদয় রসগ্রাহী ॥

প্রাসঙ্গিক টীকা

১। চণ্ডীমঙ্গল, ডঃ স্কুমার সেন সম্পাদিত, ভূমিকা, পৃ. ২।

১ক. বিশ্বভারতী পুথিশালায় রক্ষিত ২১১ সংখ্যক পুথিতে মধ্যযুগের কালি তৈরির একটি ফর্মুলা ছড়ার আকাবে লিখিত আছে :

কাজল গোনুত্র লায়ের জল
ভুঙ্গ ভেলা দিয়ে তোল
পীত কাঠ দিয়ে বসি
তোটে পত্র না তোটে মসি ॥

(পুথিপরিচয়, ২য় খণ্ড)।

২। মধ্যযুগের সাহিত্যে সমাজ ও সংস্কৃতির রূপ, ডঃ আহমদ শরীফ,

পৃ. ৭৭-৮৭

৩। শাকে ঋতু সঙ্গে বেদ সমুদ্র দক্ষিণে।

দিক (বা দিকি) সহ যুগ পক্ষে যোগ তার সনে ॥

বারে হলা মহীপুত্র তিথি অব্যাহত [হি] ত।

শর্বসী শরাগ্নি দণ্ডে সঙ্গে হইল গীত ॥

মাণিকরামের ধর্মমঙ্গল।

‘মহীপুত্রের’ অপর প্রতিশব্দ হিসাবে মাণিকরামের ধর্মমঙ্গল কাব্যের বর্ধমান সাহিত্যসভায় রক্ষিত পুথির পুষ্পিকায় ‘ভূম্যাশ্রক দিনবারে [লিখিতা] পুস্তিকা ময়া’] উল্লিখিত হয়েছে (ডঃ বিজিতকুমার দত্ত ও হুনন্দা দত্ত সম্পাদিত ধর্মমঙ্গল, পৃ. ৬০৬)।

৪। জ্যোতিষশাস্ত্রে মঙ্গলগ্রহকে অঙ্গারবর্ণ অর্থাৎ লাল রঙের বলে বর্ণনা করা হয়েছে, এজন্য মঙ্গলের অপর নাম অঙ্গারক।

৫। বাংলা মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস, পৃ. ২৩২।

৬। পাণ্ডুলিপিপাঠ ও পাঠসমালোচনা, পৃ. ১৫।

৭। দ্বৈতব্য মৎপ্রণীত ‘চর্যাগীতিপরিক্রমা’ (২য় সংস্করণ), ৩৩নং চর্যার ‘পাঠবিচার ও শাস্তিক টীকা’।

মধ্যযুগের কাব্যসঙ্গীত : রূপ ও রীতি

নানা শাস্ত্র জানয়ে সঙ্গীত যে না জানে ।

তাবে সে দ্বিপাদ যুগ কহে বিজ্ঞ জনে ॥

গীতচন্দ্রোদয় : নরহরি চক্রবর্তী ।

১. যুগান্তরের স্বরলিপি :

বাংলা কাব্যের মধ্যযুগ ও নব্য যুগের মধ্যে ভেদরেখা অস্বল্প জন্ম যে বিভাজন-সূত্র সচরাচর অবলম্বিত হয় তা মূলতঃ দুই যুগের কাব্যের বিষয়বস্তু নিয়ে। এই সূত্র অল্পসারে মধ্যযুগের কাব্য ধর্মনির্ভর, আর নব্যযুগের কাব্য মানব-নির্ভর। এই বিভাজন ইতিহাসসম্মত হলেও পূর্ণাঙ্গ নয়, কারণ এতে দুই যুগের কেবল বিষয়গত স্বরূপই প্রতিফলিত হয়, রূপগত দিকটি উপস্থাপিত হয় না। কিন্তু দুই যুগের সাহিত্যের মধ্যে যেটা সবচেয়ে বড় প্রভেদ তা হলো সাহিত্য-বিষয়ের প্রচারগত (communicational) প্রভেদ। ইতিহাসের দিক থেকে এই প্রভেদ বিষয়গত প্রভেদের চেয়েও বেশী গুরুত্বপূর্ণ, কারণ মধ্যযুগেও সাহিত্যের শাখায় শাখায় বিষয়ভেদ ছিল এবং নব্যযুগেও বারে বারে বিষয়ভেদ ঘটেছে ও ঘটছে। কিন্তু মধ্যযুগের সাহিত্যে বিষয়বৈচিত্র্য থাকলেও প্রচারের রীতি ছিল গোটা যুগ ধরে এক এবং অভিন্ন, সেই রীতিতে যখন ছেদ পড়ল তখনই সাহিত্যে নব্যতার লক্ষণ ফুটে উঠল। মধ্যযুগের সাহিত্যের প্রচার-রীতি ছিল স্বরাশ্রিত। গান-আখ্যান-তত্ত্বালোচনা-নিবিশেষে সব কিছুই স্বরসহযোগে প্রচারিত হত, কাজেই ঐ সাহিত্য মূলতঃ ছিল শ্রব্য, পক্ষান্তরে উনিশ শতকে ছাপাখানা প্রতিষ্ঠিত হবার পর সাহিত্যের সব কিছুই হয়ে দাঁড়াল দৃশ্য অর্থাৎ চোখে দেখে পড়ার উপযোগী। এর ফলে সাহিত্যের প্রচারপদ্ধতিতে যে প্রভেদ দেখা দিল, তা এই রকম :

ক. মধ্যযুগ : সাহিত্য→স্বর→রসভোক্তা।

খ. নব্যযুগ : সাহিত্য→রসভোক্তা।

অর্থাৎ নব্যযুগের সাহিত্যের প্রচারপদ্ধতিতে স্বরের মধ্যস্থতা বর্জিত হলো। নব্যযুগের সাহিত্য যত বিষয়ভেদই ঘটুক না কেন তার এই স্বরনির্ভর দৃশ্যমিতার

জ্ঞাত তার সুরনিরপেক্ষতা সর্বত্র অব্যাহত। অত্ৰদিকে মধ্যযুগের সাহিত্যে ষত বিষয়বৈচিত্র্যই থাকুক না কেন তার প্রচারপদ্ধতির শ্রুতিনির্ভরতার জ্ঞাত তা সর্বত্রই সুরসাপেক্ষ। কাজেই মধ্যযুগের বাংলা কাব্যের পূর্ণাঙ্গ বিশ্লেষণ করতে হলে তার এই সুরসাপেক্ষ গেষ ধর্মের ও বিচার-বিশ্লেষণ করা দরকার।

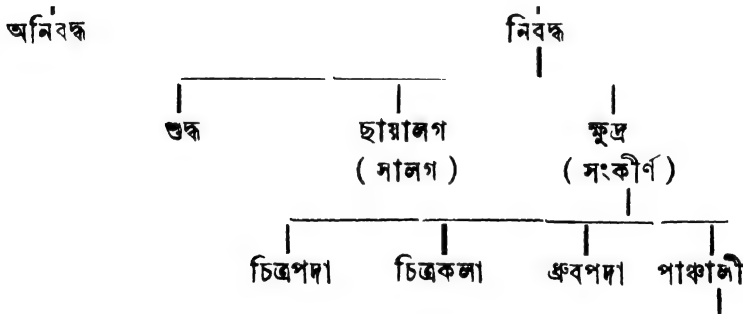
মধ্যযুগের সাহিত্যের এই সুরসাপেক্ষতার কারণ এই সাহিত্য ছিল বিশেষ-ভাবেই অস্থাননির্ভর। সেযুগের মানুষ দৈনন্দিন ব্যবহারিক কাজকর্মে এ যুগের মতই সাদামাঠা কথা ভাষাভঙ্গী ব্যবহার করত, কিন্তু যে কাজ ছিল সাধন-ভজন-পূজা-পার্বণের মত নানা মাতুলিক অস্থানের সঙ্গে জড়িত, সে কাজ আস্থানিক বলেই তাতে নানা আস্থানিক ‘ফর্ম’ বা রীতিপদ্ধতি অস্থসরণ করতে হত। সে যুগে অস্থানের প্রধান অস্থঙ্গী ছিল নৃত্য, গীত ও বাণ্ড অর্থাৎ ‘সঙ্গীত’। অস্থানের অস্থঙ্গী হিসাবে ‘সঙ্গীত’ অর্থাৎ নৃত্য-গীত-বাণ্ড প্রধানতঃ দুটি প্রয়োজন সিদ্ধ করত : ১. নৃত্যের তাল, গীতের সুর ও বাণ্ডের বোল একত্রে মিলে অস্থানকে লোকোত্তর করে তুলত, অর্থাৎ অস্থানের ক্রিয়াকলাপ দৈনন্দিন লৌকিক ক্রিয়াকলাপ থেকে স্বতন্ত্র হয়ে পড়ত ; ২. সঙ্গীতের নির্দিষ্ট ফর্ম অস্থাতাকে বা অস্থাতাদের অস্থান-উদ্ঘাপনে সহায়তা করত, অর্থাৎ সঙ্গীত একটা নির্দিষ্ট ‘ফর্ম’ বা ‘ফ্রেম’ হিসাবে কাজ করায় ঐ ফর্ম বা ফ্রেম অবলম্বন করলেই অস্থান-উদ্ঘাপন করা হয়ে যেত, অস্থানের উদ্ঘাপন-প্রণালী নিয়ে অস্থাতাকে আলাদা করে চিন্তা করতে হত না। মধ্যযুগে সাহিত্য হিসাবে যা কিছু লেখা হয়েছে তা নিছক পাঠ্য হিসাবে লিখিত হয় নি, লিখিত হয়েছে এই আস্থানিক ‘ফ্রেম’ বা ‘ফর্ম’ের প্রয়োজনে। কাজেই দেখা যাচ্ছে, সে যুগের কাব্য নিছক বাক্শিল্প নয়, নৃত্য-গীতের বাণ্ডময় আধার। এইজ্ঞা মধ্যযুগের কাব্যরূপের কাঠামো বিশ্লেষণ করতে হলে ঐ কাব্যের সংশ্লিষ্ট আস্থানিক তথা সঙ্গীতিক পটভূমিকাটি বিশেষভাবে মনে রাখা দরকার।

২. পদসংগীত : কীর্তন ও তার পর

মধ্যযুগের বিভিন্ন বাংলা কাব্যের শিরোভাগে উল্লিখিত বিভিন্ন রাগ ও তালের উল্লেখ থেকে সেকালের সঙ্গীতচর্চার কিছুটা আভাস পাওয়া গেলেও

এ বিষয়ে কোন পূর্ণাঙ্গ আলোচনা পাওয়া যায় না। সেদিক থেকে অষ্টাদশ শতাব্দীতে রচিত বাঙালী বৈষ্ণব সঙ্গীতশাস্ত্রী শ্রীমহরিশি চক্রবর্তীর ‘গীতসম্ভার’ বইখানি উল্লেখযোগ্য। কারণ মধ্যযুগের বাংলাদেশে যারা ক্লাসিকাল ভঙ্গীর সঙ্গীতচর্চার প্রাচীন ঐতিহ্য অহুসরণ করতেন তাঁদের গীত-রচনাপদ্ধতির একটা অনতিবিস্তর পরিচয় সেখানে পাওয়া যায়। মহরিশি তাঁর অপর বাংলা বই ‘ভক্তিরত্নাকরে’র পঞ্চম তরঙ্গেও এ বিষয়ে অল্প বিস্তর আলোচনার অবতারণা করেছেন, তবে এখানকার আলোচনা আর একটু বিশদ ও যথাযথ। মহরিশি প্রাচীনতর সংগীতশাস্ত্রাদির অহুসরণে গানের যে প্রকারবৈচিত্র্য নির্দেশ করেছেন তা ছকের সাহায্যে এই ভাবে দেখানো যেতে পারে :

গীত



সংক্রবা

অসংক্রবা

বলা বাহুল্য, এই শ্রেণীবিভাগে মহরিশির নিজস্বতা কিছু নেই। তিনি বিভিন্ন প্রাচীনতর সঙ্গীতশাস্ত্রীর মতামত অহুসরণ করেই বাংলায় শাস্ত্রীয় সংগীতের পারিচয় উদ্ধার করেছেন। তবে তাঁর আলোচনায় মৌলিকতা না থাকলেও বিভিন্ন গীতের বিভিন্ন ‘ধাতু’ ও ‘অঙ্গের’ সংযোগ-বিরোধের ফলে গীতপদ্ধতি ও গীতপদের রূপে কী রকম বৈচিত্র্য ফুটে ওঠে তা তিনি স্বরচিত ও পররচিত বৈষ্ণব পদাবলীর দৃষ্টান্ত দিয়ে বুঝিয়ে দিয়েছেন। তাঁর ব্যবহৃত দৃষ্টান্তে ষাটশ শতক থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত সময়ের বিভিন্ন বাঙালী কবির সংস্কৃত ও ব্রজবুলি বৈষ্ণব পদ গৃহীত হয়েছে। এ থেকেই পরিষ্কার বোঝা যায় গানের ধাতু ও অঙ্গের বিশেষ বিশেষ সম্মেলনকে অবলম্বন করে বাংলাদেশে পদসংগীত তথা বৈষ্ণব পদাবলীর কাব্যিক রূপকল্পটি কীভাবে গড়ে উঠেছিল।

ভারতীয় সংগীত শাস্ত্রানুসারে যে গীতের বাক্যরূপ নেই, যাতে শুধু রাগের আলাপ বা বিস্তার তার নাম অনিবন্ধ গীত, আর যে গীত ধাতু ও অঙ্গসহ বাক্যে নিবন্ধ তা নিবন্ধ গীত। সংগীতশাস্ত্রের -পরিভাষায় যা নিবন্ধ গীত সাধারণ ভাবে তা-ই কাব্যসংগীত বা গান।

এই গান সাধারণতঃ চারটি ধাতু বা অবয়ব নিয়ে গড়ে ওঠে : (১) উদ্‌গ্রাহ, (২) মেলাপক, (৩) ধ্রুব, (৪) আভোগ। কেউ কেউ ধ্রুব ও আভোগের ‘অন্তরে’ বা মাঝে আর একটি ধাতু যোগ করেন, সেটি ‘অন্তরা’। ‘অন্তরা’-কে নিয়ে গানের ধাতু-সংখ্যা পাঁচ। অন্তর্দিকে গানের ছয়টি অঙ্গ : (১) স্বর—স রি গ ম ইত্যাদি আলাপ, (২) বিরুদ্ধ—প্রশংসা বা গুণবাচক, (৩) পদ—যা অর্থ প্রকাশ করে, অর্থাৎ গানের গোটা বাণীই হচ্ছে পদ, (৪) তেন—মঙ্গলবাচক শব্দ, ওঁ হরি ওঁ ইত্যাদি আলাপ, (৫) পাট—কাব্যের সঙ্গে মুখে বাস্তবের বোল উচ্চারণ, যেমন, ঝিকি ঝিকি ঝিকি ঝাঙ্কণ কুণ তক থোজ থোজ তক থই থই থই থই, (৬) তাল—পরিমিত সময়ে যতি বা বিরাম। গানের পাঁচ বা চার ধাতু এবং ছয় অঙ্গ হলেও সব গানেই ধাতু ও অঙ্গ সংখ্যা একরকম থাকে না। গানে ধাতু ও অঙ্গ সংখ্যার কম-বেশী হতে পারে এবং এই তারতম্য অনুসারে গানেরও প্রকারভেদ ঘটে। সাধারণভাবে চার (মতান্তরে পাঁচ) ধাতু ও ছয় অঙ্গের মিলনে যে গান তার নাম ‘প্রবন্ধ’। ‘প্রবন্ধ’-গানের চরণসংখ্যা অন্ততঃ $(৪ \times ২ =) ৮$ বা $(৫ \times ২ =) ১০$ । প্রবন্ধ গানের পদক্রম এই রকম : উদ্‌গ্রাহ+মেলাপক+ধ্রুব+আভোগ, অথবা উদ্‌গ্রাহ+ধ্রুব+অন্তরা+আভোগ (এখানে মেলাপক বঞ্চিত), পাঁচটি ধাতু থাকলে : উদ্‌গ্রাহ+মেলাপক+ধ্রুব+অন্তরা+আভোগ। অন্তর্দিকে, গানে ব্যবহৃত অঙ্গসংখ্যা অনুসারেও গানের শ্রেণীভেদ করা হয়। অঙ্গসংখ্যা অনুসারে গান পাঁচ রকম : (১) মেদিনী—ছয় অঙ্গযুক্ত, (২) নন্দিনী—বিরুদ্ধ বাদে অপর পাঁচ অঙ্গ যুক্ত, (৩) দীপনী—স্বর, পদ, তেন, তালযুক্ত, (৪) পাবনী—স্বর, পদ, তালযুক্ত, (৫) তারাবলী—পদ ও তালযুক্ত। সঙ্গীতশাস্ত্রে আমরা গানের ছটি অঙ্গ পেজেও গানের সাহিত্যরূপে (text) সাধারণতঃ দুটি অঙ্গ মাত্র পাই—পদ ও তাল অর্থাৎ তালবদ্ধ তথা ছন্দোবদ্ধ পদ, বাকী চারটি অঙ্গ গায়ক গাইবার সময় প্রয়োজনমতো সংযোগ করেন। কাজেই সাহিত্যে প্রাপ্ত সমস্ত পদাবলীই এক হিসাবে দ্বি-অঙ্গ-বিশিষ্ট ‘তারাবলী’ জাতির গান।

নরহরিও তাঁর আলোচনায় এই রকম একটা ইঙ্গিত দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : ‘এঁছে অদভেদে কবি করহ বর্ণন। শুদ্ধ গীত মধ্যে এ সকল নিরূপণ ॥’ অর্থাৎ এই রকম অদভেদে শুদ্ধ গীত অর্থাৎ আলাপ-ধাতু-অদ্যুক্ত গানেই নিরূপণ করা সম্ভব। শুধু শুদ্ধ গীত নয়, ছায়ালাগ গীতেও এই নিরূপণ সম্ভব, কারণ ‘শুদ্ধ গীত প্রায় ছায়ালাগ সে শাস্ত্রেতে’। শুদ্ধ ও ছায়ালাগ বাদ দিলে বাকী থাকে ‘কুদ্র গীত’, কুদ্র গীতের বর্ণনায় তিনি বলেছেন : ‘তালধাতুযুক্ত বাক্যমাত্র কুদ্রগীত’, অর্থাৎ তারাবলীর দুই অঙ্গ—তাল ৭ পদ অর্থাৎ ‘ধাতুযুক্ত বাক্যমাত্র’। কাজেই সাহিত্যে প্রাপ্ত সমস্ত গীতই পারিভাষিক অর্থে ‘কুদ্র’গীত এবং সেই গীত হচ্ছে ‘তারাবলী’ জাতীয় অর্থাৎ দুই অঙ্গযুক্ত। আর একটি ব্যাপারেও অত্র দুই শ্রেণীর গীতের সঙ্গে কুদ্র গীতের স্বাতন্ত্র্য আছে : ‘কুদ্র গীতে অন্ত্য অমুপ্রাস হুনিশ্চয়। দেখহ শাস্ত্রজ্ঞগণ বিবরিয়া কর’ অর্থাৎ অত্র দুই গীতে অন্ত্যামুপ্রাস আবশ্যিক নয়, কিন্তু কুদ্র গীতে আবশ্যিক। এই কুদ্রগীত চতুর্বিধ : (১) চিত্রপদা, (২) চিত্রকলা, (৩) ধ্রুপদা, (৪) পাঞ্চালী।

‘চিত্রপদা’র লক্ষণ নির্ণয় করে নরহরি লিখেছেন :

কেবল পদবৈচিত্র্যে চিত্রপদা হয়। ইথে ধাতুবৈচিত্র্যাদি নহে এ নিশ্চয় ॥

অকঠোর-অনুপ্রাস-প্রসাদাদি গুণ। যুক্তপদবৈচিত্র্যার্থ জানো পুনঃ পুনঃ ॥

অর্থাৎ যে কুদ্রগীতে ধাতুর বৈচিত্র্য নেই, পদের বৈচিত্র্য আছে, তাকে বলে চিত্রপদা। পদের বৈচিত্র্য বলতে এখানে অকঠোর অমুপ্রাস ও প্রসাদাদিগুণকে বোঝাচ্ছে। উদাহরণস্বরূপ তিনি গোবিন্দদাসের একটি গান উদ্ধৃত করেছেন :

কুন্দল কনক কলিত করকঙ্কণ কালিন্দীকুলবিহারী।

কুঞ্চিত কচ কেশর কুম্ভাকুল কামিনী করধারী ॥ [উদ্গ্রাহ]

জয় জয় জগজীবন যদুবীর।

জলধর জিতি শূ জ্যোতি যছু মোহিত যুবতীযুথ অধির ॥ ধ্রু ॥

পদুমিনী-পাণি পরশে পুলকায়িত পরিজন প্রেম পসারি।

পহিরণ গীত পতনি পতিতাকল পদপঙ্কজ পরচারি ॥ [অন্তরা]

রমণীরমণ রতন রুচিরানন রঞ্জিত রতিরসবাস।

রসনারোচন রসিক রসায়ন রচয়তি গোবিন্দদাস ॥ [আভোগ]

এখানে ধাতুর সংখ্যা চার অর্থাৎ প্রবন্ধ গানে যে কয়টি ধাতু থাকা দরকার গতানুগতিকভাবে সেই কয়টিই আছে, কাজেই ধাতুর দিক থেকে পদটি বৈচিত্র্যহীন, পদটির বৈচিত্র্য সরল অমুপ্রাসের সাবলীলতায়।

চিত্রকলার লক্ষণ :

উদগ্রাহ আভোগে মাত্রা সম নিরূপয় । ঋবে মাত্রা নূন হইলে চিত্রকলা কয় ॥

ইহাতে ত্রিপাদ চতুষ্পাদাদি প্রচার । অষ্টপাদ পর্যন্ত এ সীমাহ্রনির্ধার ॥

অর্থাৎ যে গানে উদগ্রাহ ও আভোগের মাত্রাসংখ্যা সমান, কিন্তু ঋব ধাতুর মাত্রাসংখ্যা কম তাকে ‘চিত্রকলা’ বলে । চিত্রকলার চরণসংখ্যা সাধারণতঃ $(৩ \times ২ =) ৬$, অন্তরা যোগ করলে $(৪ \times ২ =) ৮$; তবে এই গান $(৮ \times ২ =) ১৬$ চরণ পর্যন্ত দীর্ঘ হতে পারে । উদাহরণস্বরূপ তিনি গীতগোবিন্দের ‘হরিরভিসরতি বহতি মূঢ়পবনে’-শীর্ষক অষ্টপদী গীতটি এবং গোবিন্দদাসের একটি গান উদ্ধৃত করেছেন :

মুখরিত মুরলী-মিলিত মুখমোদনে মবকত মুকুব মৈলান ।

মানিনী গান মথন মচুকাযনি মুনি মানস মূরছান ॥

মাই মোহন মুরতি মুরাদি ।

মনইহে মবমে-মনোরথ মাধুরি মনমথ মন মথ মাণি ॥ ঋ ॥

মুকলিত মল্লী মধুর মধু মাধুরী মালতি মঞ্জুল মাল ।

মন্দ মবন্দ-মুদিত মত মধুকর মণ্ডিত মৌলি মন্দাব ॥

মাথহি মৌব-মুন্ট মদ-মধুর রমণীমণ্ডল মন মান ।

মঞ্জু মঞ্জাব-মহিম মহিমানয় গোবিন্দদাস গুণগান ॥

ঋবপদা পূর্বোক্ত চিত্রপদা ও চিত্রকলার লক্ষণসম্বন্ধিত :

চিত্রপদা চিত্রকলা লক্ষণ সংযুক্ত ঋবপদাগীত এই জ্ঞানো শাস্ত্র-উক্ত ॥

কেহো কহে ইথে প্রনাভোগপদবয় । কেহো কহে উদগ্রাহ ঋবাভোগত্রয় ॥

কেহো কহে প্রবাস্তরাভোগ ইহাতে । ঋবপদা গীত অতি স্নগম শাস্ত্রেতে ॥

অর্থাৎ চিত্রপদা ও চিত্রকলায় যে সব লক্ষণ আছে ঋবপদায় তার মিশ্রণ লক্ষ্য করা যায় । তবে চিত্রপদায় ধাতুর বৈচিত্র্য নেই, ঋবপদায় আছে এবং চিত্রকলার মত ঋবপদায় ঋবপদ সর্বত্র ন্যূনমাত্রিক নয়, অনেকক্ষেত্রে সমমাত্রিক । ঋবপদার বৈশিষ্ট্য ধাতুর বৈচিত্র্যে । এই বৈচিত্র্য অল্পসারে ঋবপদার কাঠামো নানারকম : (১) ঋব+আভোগ, (২) উদগ্রাহ+ঋব+আভোগ, (৩) ঋব+অন্তরা+আভোগ । বোধহয় এই ধাতুবৈচিত্র্যের জন্মই ঋবপদা সঙ্গীতশাস্ত্রের বিচারে বিশিষ্টতার অধিকারী ছিল । উদাহরণস্বরূপ নরহরি তিন রকম কাঠামোর তিনটি পদ উদ্ধৃত করেছেন :

(১) ধ্রুব + আভোগ :

জয় জয় নটনাগর রসসাগর গিরিধারী ।

সুন্দরবর বসনচৌর অঞ্জননিভ নবকিশোর তকগীধৃতিভঞ্জন জনরঞ্জন গুণভারী ॥ ধ্রুব ১*

মুরলীধর পরমধীর শোভাকর বরজবীর মন্থমদহর সরসিজ-লোচন রুচিকারী ।

যমুনাঙ্গল-কেলিদক্ষ হৃৎশূন্যনশেজ বক্ষ-মঞ্জুল মুখচন্দ্রকিরণ নরহরি বলিহারি ॥

(২) উদ্গ্রাহ + ধ্রুব + আভোগ :

কেশব কমলদলেক্ষণ কামদ- কান্ত মুরা বক কলিত সুরেশ ।

নন্দনুজ জনরঞ্জন ভবভয়- ভঞ্জন কঙ্কচরণকমলেশ ॥ উদ্গ্রাহ

জয় জয় গোপ বধুবদনাম্বুজ- মত্ত মধুপ মকরধ্বজ-ভূপ ।

পীতাম্বর বর নাগর রসময় মঞ্জুলভুক্ত দলিতাঞ্জন রূপ ॥ ধ্রুব ॥

পরমানন্দ-কন্দ মধুরাধর- মুরলীবাগধুরঞ্জন ধীব ।

নরহরিমব মধুদন মাধব গোবর্ধনবর গোকুলবীর ॥ আভোগ

(৩) ধ্রুব + অন্তরা + আভোগ :

দেখ দেখে সোই মুরতিময় নেহ ।

কাঞ্চনকান্তি স্থধা জিনি মধুরিম নয়ন-চমক ভরি লেহ ॥ ধ্রুব ॥

শ্যামল বরণ মধুর-রস-ঔষধি পূর্ব যো গোকুল মাহ ।

উপজল জগত যুবতি উমতা-অল যাক সৌরভ পরবাহ ॥

যো রস-বরজ গোপীকুচমণ্ডল মণ্ডলবর করি রাখি ।

তে ভেল গৌর গোড় অব আওল প্রকট প্রেম সুরশাখী ॥ [অন্তরা]

সকল ভুবনস্থ কীর্তন-সম্পদ মাতি রহল দিনরাতি ।

ভবদেব কোন কোন কলিকল্মষ যাহা হরিবল্লভ ভাঁতি ॥ [আভোগ]

কুজগীতের চতুর্থ ভাগ ‘পাঞ্চালী’ সম্পর্কে নরহরি বিশদ কিছু না বলে শুধু বলেছেন :

‘বহুপদে পাঞ্চালী শাস্ত্রেতে নিরূপয় । সধ্রুব অধ্রুব সে দ্বিবিধ স্থনিশ্চয় ॥’

এবং ‘বাহুল্যভয়েতে’ উদাহরণ না দিয়ে শুধু বলেছেন ‘এ স্থলভ গোড়ে পাঞ্চালী প্রসিদ্ধ হয় । এঁছে ভাষান্তরে কবি ষথেক্ষ বর্ণয় ॥’ এই সংক্ষিপ্ত বর্ণনা থেকে বোঝা যায় পাঞ্চালীর পদসংখ্যার কোন স্থনির্দিষ্ট সীমা ছিল না ।

গীতের পূর্বোক্ত শ্রেণীভেদ ছাড়াও তিনি আরো দুইকম শ্রেণীভাগ করেছেন : (১) ভাষাভিত্তিক : দিব্য, মাহুষ ও দিব্য-মাহুষ । গানের ভাষা পুরোপুরি সংস্কৃত হলে তা দিব্য গীত । গানের ভাষা প্রাকৃত তথা দেশী হলে তা ‘মাহুষ’ গীত এবং গানের ভাষা সংস্কৃত ও প্রাকৃত (দেশী)-মিশ্র হলে তা দিব্য মাহুষ গীত । (২) পদের মাত্রাভিত্তিক : লম্ব, অর্ধলম্ব ও বিষম । যে গানের

চারটি পাদ অর্থাৎ আটটি চরণই সমমাত্রিক তা সম, বার প্রথম ও তৃতীয় এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ পাদ সমমাত্রিক তা অর্ধম এবং বার চার পাদের মাত্রা-সংখ্যা বিভিন্ন রকম তা বিষয় গীত ।

ধাতু, ভাষা ও মাত্রাভেদে নরহরি গানের যে শ্রেণীভেদ করেছেন তাকে মধ্যযুগের বৈষ্ণব পদাবলীর স্থানকাল-নিরপেক্ষ ক্লাসিক্যাল রূপের বিশ্লেষণ বলে গ্রহণ করা যেতে পারে । কিন্তু এই বিশ্লেষণ ক্লাসিক্যাল বলেই এতে পদাবলীর শুধু রীতিমিত্তিক রূপবন্ধেরই পরিচয় পাওয়া যায়, তার উদ্ভব ও ক্রমপরিণামের পরিচয় সেখানে ধরা পড়ে না । পদাবলীর রূপবন্ধের উৎসসন্ধানে সঙ্গীতের ঐতিহাসিকেরা আরও একটু পিছনে গিয়ে এর সঙ্গে নানা ধরনের ‘কুত্র’ গীতের সম্পর্কের কথা উল্লেখ করতে চান । এ প্রসঙ্গে সঙ্গীতশাস্ত্রী স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের একটি উক্তি বিশেষ প্রাধান্যযোগ্য : ‘চর্যা কিংবা বজ্রগীতির পরিচয় দিতে গেলে বলা যায়, এ দুটি বাংলা দেশের নিজস্ব নিবদ্ধ প্রবন্ধ বৌদ্ধ গীতি তথা ক্লাসিক্যাল অভিধানযুক্ত অভিজাত পদ গান ছিল এবং এই গীতিই পরবর্তীকালে কেন্দ্রবিন্দুর কবি জয়দেবকে ‘গীতগোবিন্দ’ গীতরচনায়, মহাপ্রভু শ্রীচৈতন্যকে নামকীর্তনের রূপায়ণে ও ঠাকুর নরোত্তমকে রসকীর্তনের প্রবন্ধরূপ দিতে প্রেরণা জুগিয়েছিল’ (রাগ ও রূপ, ১ম খণ্ড, পৃ. ৭৬) । বলা বাহুল্য, চর্যা ও বজ্র-গীতির সঙ্গে বৈষ্ণব পদাবলীর যোগ উপলক্ষ ও বিষয়বস্তুর দিক থেকে নয়, প্রধানতঃ উপস্থাপনার দিক থেকে । চর্যা ও বজ্র গীতির মাধ্যমে বাংলাদেশে প্রাচীনতর কালে সাধন-ভজনের জন্য যে ভক্তিগীতি রচনার ঐতিহ্য স্থাপিত হয়েছিল পরবর্তীকালের বৈষ্ণবপদাবলীতে সেই সাদৃশ্যিত্ব প্রথাই অমূল্য হয়েছে । চর্যা ও বজ্রগীতি ছাড়াও এই উদ্দেশ্যে আরও কতকগুলি ‘প্রবন্ধ’ গীতি প্রচলিত ছিল, এগুলি ‘করণপ্রবন্ধ’ নামে পরিচিত । এই ‘করণ প্রবন্ধ’র একটি শ্রেণীর নাম ‘কীতিলহরী’ । স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের মতে ‘Kirtilahari-Karana-prabandha was designed after the form of Kirtana or padavali-kirtana’ (A Historical study of Indian Music, p. 453) । কাজেই বোঝা যাচ্ছে উৎসের দিক থেকে পদাবলী ভারতীয় রাগসঙ্গীতের সঙ্গে সম্পৃক্ত । প্রকৃতপক্ষে দেবপূজা উপলক্ষে রামায়ণ-মহাভারত-ভাগবতের কাহিনী নিয়ে নানা ধরনের দেবমহিমাজ্ঞাপক নাচ-গান-বাজনার প্রচলন প্রাচীন কাল থেকেই ছিল, সেই সব বিভিন্ন সাদৃশ্যিত্ব রীতি পরবর্তীকালে বিভিন্ন

প্রাদেশিক ভাষার বিভিন্ন ধরনের গীতরূপ সৃষ্টি করেছে; পদাবলী তারই অন্তর্ভুক্ত। পদাবলী ঠিক কবে ও কার দ্বারা সৃচিত হয়েছে তা নিশ্চিত ভাবে বলা কঠিন। তবে মনে হয় রাগসঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষক নানা রাজসভাতেই এর অল্পশীলন প্রচলিত ছিল এবং এ ব্যাপারে মিথিলার রাজসভাপুঙ্খ নানা মৈথিল গায়কসংসদের অগ্রণী ভূমিকা ছিল। সপ্তদশ শতাব্দীর শেষ দিকে রচিত লোচন শর্মার ‘রাগতরঙ্গিনী’ গ্রন্থে এ ব্যাপারে কিছু মূল্যবান তথ্য পাওয়া যায়। লোচনের বিবৃতি থেকে জানা যায়, মিথিলার রাজা শিবসিংহের রাজসভায় সঙ্গীতজ্ঞেরা সুরচর্চার দ্বারা যেসব রাগসৃষ্টি করেছিলেন, সেই রাগগুলি গান করার জন্য কবি বিদ্যাপতি কতকগুলি ধ্রুপদী গীতি রচনা করেছিলেন, সেই গানগুলি রাজসভায় গাইতেন শিবসিংহের অল্পগ্রন্থপুঙ্খ শ্রেষ্ঠ গায়ক জয়ত।^১ এই জয়তের বংশধরেরা পুরুষানুক্রমে এই গানের ধারা বজায় রেখেছিলেন। এই ধারায় ছিল বিদ্যাপতির নিজের রচনা ও তাঁর অল্পকৃত গান। লোচন ‘রাগতরঙ্গিনী’তে এই সব ‘কাব্যবর্ণানুবন্ধ’ রাগের সংকলন করেছেন। লোচনের এই বিবৃতি থেকে কতকগুলি বিষয় অল্পধাবন করা যায় : ১. বিদ্যাপতির ধ্রুপদী গীতিগুলি রাগবিস্তার তথা গানের প্রয়োজনে রচিত, নিছক কবিতা হিসাবে রচিত নয়; ২. ধ্রুপদী গীতগুলিকে কেন্দ্র করে অল্প ধাতুর সহযোগে প্রবন্ধগীতের পূর্ণাঙ্গরূপ পরিষ্কৃত হয়েছিল। এই পূর্ণাঙ্গ প্রবন্ধগীতিই পদাবলীর সাহিত্যরূপ (text); ৩. ভণিতাহীন ধ্রুপদী গীতি ও ভণিতায়ুক্ত প্রবন্ধগীতি অবলম্বনে বিদ্যাপতি থেকে লোচনশর্মা অর্থাৎ পঞ্চদশ শতক থেকে সপ্তদশ শতক পর্যন্ত সময়ে মিথিলায় গীতিনির্ভর কাব্যচর্চার একটি ধারা অব্যাহত ছিল। রাগতরঙ্গিনীতে এই ধরনের গানই সংকলিত হয়েছে।

লোচনের বিবৃতিতে মিথিলায় কীভাবে রাগসঙ্গীতের চর্চা উপলক্ষে পদাবলী সাহিত্যের স্রষ্টা হয়েছিল তার আভাস পাওয়া যায়, কিন্তু এর বিস্তার কোথায় ও কীভাবে হয়েছিল তার কোন ইঙ্গিত নেই। সে ইঙ্গিত পাওয়া যায় রাগতরঙ্গিনীর সঙ্গে চৈতন্যচরিতামৃতকে মিলিয়ে পড়লে। চৈতন্যচরিতামৃতে কয়েকটি ভণিতাহীন ধ্রুপদী গীতি উল্লিখিত হয়েছে। চরিতামৃতের এই উল্লেখ থেকে বোঝা যায় এই গানগুলি চৈতন্যদেবের পূর্বে ও সময়কালে বাংলার ভাগীরথী-তীরবর্তী বৈষ্ণব মণ্ডলে গীত হত। চরিতামৃতে উদ্ধৃত ধ্রুপদী গীতির মধ্যে একটি হচ্ছে ‘কি কহব রে সখী আনন্দ আনন্দ ওর।

চিরদিনে মাধব মন্দিরে মোর ।’ পরবর্তী কালের বৈষ্ণব পদসংকলনে বিজ্ঞাপতির ভণিতায় এই ধ্রুবাঙ্গীতির বহিত রূপ পাওয়া গিয়েছে (ত্রঃ বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, ১ম খণ্ড, পূর্বার্ধ, স্কুমার সেন)। এই বিবর্ধন বিজ্ঞাপতির দ্বারাও হতে পারে, আবার পরবর্তী কোন গায়ন বা কবির দ্বারাও হতে পারে। তবে বিবর্ধিত অংশে বাংলা পদের মিশ্রণ দেখে মনে হয় বিবর্ধনের ব্যাপারে বিজ্ঞাপতি ছাড়াও অন্ত ব্যক্তির কর্তৃত্ব থাকা অসম্ভব নয়। তবে বিবর্ধন দ্বারা হোক, এই বিবর্ধনের দ্বারা মধ্যযুগের কাব্যসংগীতের একটি গুরুত্বপূর্ণ স্তরাস্তর সৃষ্টি হয়েছে। পদ যতদিন ধ্রুবাঙ্গীতির জন্ম রচিত হয়েছে, ততদিন তাতে সুরেরই প্রাধান্য ছিল, কারণ ধ্রুবাঙ্গীতির পদকে অবলম্বন করে গায়ক সুর ও রাগের বিস্তার করতেন, সেখানে কথা বা কথাবদ্ধ ভাবের কোন গুরুত্ব ছিল না। কিন্তু যখন ধ্রুবাঙ্গীতির বিবর্ধন তথা বিভিন্ন ধাতুসহযোগে অবয়ববিস্তার ঘটল তখন কথার গুরুত্ব বাড়ল এবং শেষ পর্যন্ত কথা ও সুরের সামরস প্রাপ্তি হইল, অর্থাৎ গানে কথা ও সুরের সমান গুরুত্ব স্থাপিত হল। পদসংগীতে এই কথা ও সুরের সামরস হয়ত শুধু বাংলাদেশেই সৃষ্টি হয় নি, মিথিলা ও সন্নিক্ত অঞ্চলেও তার সূচনা হয়েছিল (লোচনশর্মার রাগতরঙ্গিণী ও নেপালে প্রাপ্ত কিছু বৈষ্ণব পদে তার ইঙ্গিত আছে), কিন্তু বাংলা দেশের পদসংগীতে ভাবের গৌরব ও সুরের বৈচিত্র্য যতটা দেখা গিয়েছিল অত্যাধিক হয় নি। কারণ অন্ত সংগীতের পদে যে ধাতুবিস্তার ঘটেছে তা অনেকটাই প্রথাবদ্ধ আলাংকারিক প্রেরণায় সিদ্ধ, উপচীরমান ভাবের প্রেরণা সেখানে বিশেষ কার্যকরী নয়। সেইজন্য ঐ অঞ্চলের গায়কেরা দেশী সুরকে আত্মসাৎ করলেও তাকে শাস্ত্রসম্মতভাবে মার্গীকৃত করে নিয়েছেন। অর্থাৎ তাঁরা গানে কথার গুরুত্বকে স্বীকার করলেও কাব্য ও সংগীতের আলাংকারিক সীমার মধ্যেই আবদ্ধ থেকেছেন। পক্ষান্তরে বাংলাদেশে চৈতন্যদেবের দিব্যলীলা বাঙালীর মনে যে বিচিত্র ভাবান্বলন জাগিয়েছিল তার প্রেরণায় কবি ও গায়কেরা কাব্যশাস্ত্র ও সংগীতশাস্ত্রের সমস্ত আলাংকারিক প্রথাকে লঙ্ঘন করতে অহুপ্রাণিত হয়েছিলেন। এ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ চমৎকার করে বলেছেন : ‘চৈতন্যের আবির্ভাবে বাংলাদেশে বৈষ্ণব ধর্ম যে হিজল তুলিয়াছিল সে একটা শাস্ত্র-ছাড়া ব্যাপার। তাহাতে মাহুকের মুক্তি-পাওয়া চিত্ত ভক্তিরসের আবেগে আত্মপ্রকাশ করিতে ব্যাকুল হইল।

এই অবস্থায় মানুষ কেবল স্বাবয়বভাবে ভোগ করে না, সচল ভাবে সৃষ্টি করে। এইজন্য সেদিন কাব্যে ও সংগীতে বাঙালী আত্মপ্রকাশ করিতে বসিল। তখন পরার ত্রিপদীর বাঁধা ছন্দে প্রচলিত বাঁধা কাহিনী পুনঃপুনঃ আবৃত্তি করা আর চলিল না। বাঁধন ভাঙ্গিল—সেই বাঁধন বস্তুত প্রলয় নহে, তাহা সৃষ্টির উত্তম।... বাংলা সাহিত্যে বৈষ্ণব কাব্যেই সেই বৈচিত্র্যচেষ্টা প্রথম দেখিতে পাই। সাহিত্যে এইরূপ স্বাতন্ত্র্য, উত্তমকেই ইংরাজিতে রোম্যান্টিক মুভমেন্ট বলে। এই স্বাতন্ত্র্যচেষ্টা কেবল কাব্যছন্দের মধ্যে নয়, সংগীতেও দেখা দিল। সেই উত্তমের মুখে কালোয়াতি গান আর টিকিল না। তখন সংগীত এমন সকল সুর খুঁজিতে লাগিল যাহা হৃদয়াবেগের বিশেষত্বগুলিকে প্রকাশ করে, রাগরাগিণীর সাধারণ রূপগুলিকে নয়। তাই সেদিন বৈষ্ণব ধর্ম শাস্ত্রিক পণ্ডিতের কাছে যেমন অবজ্ঞা পাইয়াছিল, ওস্তাদজীর কাছে কীর্তন গানের তেমনই অনাদর ঘটিয়াছে’ (সংগীতের মূক্তি : সংগীত, রবীন্দ্রচন্দাবলী, শতবার্ষিক সংস্করণ, ১৪ শ খণ্ড, পৃ ৮২৭)।

চৈতন্যদেবের আবির্ভাবের ফলে বাংলা কাব্যে ও সংগীতে যে বাঁধন-ভাঙ্গা ‘স্বাতন্ত্র্যের উত্তম’ দেখা গিয়েছিল তাতে কাব্য ও সংগীতের আলাংকারিক প্রথাকে লঙ্ঘন করার প্রবণতা থাকলেও কাব্য ও সংগীতের আলাংকারিকেরা কিন্তু নিরস্ত হন নি। আলাংকারিকেরা সেই স্বাতন্ত্র্যের উত্তমকেও আলাংকারিক ছাঁচে ফেলার চেষ্টা করেছেন। ইতিহাসের পরিভাষায় এই চেষ্টার প্রবণতাকে বলা যেতে পারে neo-classicism। সে যুগের সাহিত্যে এই নব্য ক্লাসিকতার প্রমাণ রূপ গোস্বামীর ‘উজ্জল নীলমণি’ এবং সংগীতে এই নব্য ক্লাসিকতার দৃষ্টান্ত খেতরীর মহোৎসবে নরোত্তম ঠাকুরের রাগমার্গী কীর্তন গীতপদ্ধতি। বস্তুত অষ্টাদশ শতাব্দীর সঙ্গীতশাস্ত্রী নরহরি চক্রবর্তীর ‘ভক্তিরত্নাকর’ ও ‘গীতচন্দ্রোদয়’ গ্রন্থে পদাবলীর যে রূপবৈচিত্র্যের দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় তা এই নব্য ক্লাসিক গীতপদ্ধতির আদর্শেই রচিত। এই নব্য ক্লাসিক রীতি প্রথাভ্রবর্তী বৈষ্ণব কবি ও গায়কসমাজে সশ্রদ্ধ স্বীকৃতি লাভ করলেও নানা দিক থেকে ভিন্নতর প্রতিক্রিয়াও সৃষ্টি করেছিল। এই প্রতিক্রিয়া প্রথম ধরা পড়ে গানে, এবং তারপর গানের সূত্রে কাব্যে। গানে ভিন্নতর প্রতিক্রিয়ার উদাহরণ নরোত্তম ঠাকুর-প্রবর্তিত রাগমার্গী কীর্তনের গীতপদ্ধতির পাশাপাশি অল্প কয়েকটি আঞ্চলিক গীতপদ্ধতির উদ্ভব। এখানে

উল্লেখযোগ্য, নরোত্তমের গীতপদ্ধতির নামটিও আঞ্চলিক (গরানহাটি), কিন্তু সরলতা ও গান্ধীর্ষে এটি অঞ্চলনিরপেক্ষ ঋণদ মার্গের অতুলন, কাজেই একে কোন ক্রমেই আঞ্চলিক বলা যায় না। আসলে এই মার্গাকরণের দ্বারা নরোত্তম হয়ত ঋণদী গায়কসমাজে কীর্তনের গৌরববৃদ্ধি করতে চেয়েছিলেন। কিন্তু পদাবলীর গৌরব শুধু রাগবিস্তারে নয়, ভাববিকাশেও বটে অর্থাৎ শুধু স্বর নয় ভাবও তার প্রধান উপজীব্য, সেই জন্ত ভাবের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে গরানহাটি ঠাঁটের পাশাপাশি কীর্তন গানের স্বর, তাল ও লয়েরও নানা বৈচিত্র্য দেখা দিল—কীর্তনের মনোহরশাহী, রেনেটী, মান্দারনী ও ঝাড়খণ্ডী ঠাঁট বা পদ্ধতি তার উদাহরণ। মনোহরশাহীর উদ্ভব বর্ধমান জেলার মনোহরশাহী পরগনায় (আধুনিক কাঁদরা-শ্রীখণ্ড অঞ্চলে)। এর লয় ও তাল সংক্ষিপ্ততর, স্বর জটিলতর ও কারুকার্যমণ্ডিত। রেনেটীর উদ্ভব বর্ধমান জেলার রানীহাটি অঞ্চলে। এর লয় ও তাল সংক্ষিপ্ত, স্বর সরলতর। মান্দারনীর প্রচলন মল্লভূমিতে, এর তাল সংক্ষিপ্ত, স্বর সরল। ঝাড়খণ্ডী ঠাঁট আঞ্চলিক লোকসঙ্গীতের সুরের উপর প্রতিষ্ঠিত। হয়ত নিতান্ত অঞ্চলনিবদ্ধতার জন্তই মান্দারনী ও ঝাড়খণ্ডী ঠাঁট বেশী ব্যাপ্তিলাভ করতে পারে নি। তথাপি ঋণদী গরানহাটি পদ্ধতির পাশে অগ্নান্ধ আঞ্চলিক পদ্ধতির প্রচলনকে এক হিসাবে neo-classicism-এর বিরুদ্ধে রোমান্টিসিজমের বহুমুখী প্রতিক্রিয়া বলে ধরা যেতে পারে। প্রকৃতপক্ষে, কালক্রমে শুধু সরল গরানহাটি পদ্ধতির পরিবর্তে মিশ্র ও জটিল সুরের মনোহরশাহী কিংবা মনোহর শাহী-রেনেটীর মিশ্রণই বিশেষ জনপ্রিয়তা লাভ করেছে।

কীর্তন গানের গীতপদ্ধতির আর একটি লক্ষণীয় পরিণাম গানের সময় মূল পদে গায়ক কর্তৃক আখর ও তুফ-যোজনা। ‘আখর’ হচ্ছে মূল পদের অতিরিক্ত *ক বা শব্দসমষ্টি। আখরের উপযোগিতা বিশ্লেষণ করতে গিয়ে খগেন্দ্রনাথ মিত্র লিখেছেন : ‘গানের অর্থ বিশদ করিবার জন্ত, অন্তর্নিহিত ভাবকে পরিস্ফুট করিবার জন্ত, রচয়িতার গূঢ় মনোভাবকে সুরের বেদনায় প্রকাশ করিবার জন্ত আখর দেওয়া হয়। গায়ক নিজে বাঁহা যোজনা করেন, তাহাই আখর। কোন কোনও সময় সুরের পৌষকতায় আখরের স্বলে পদের অংশবিশেষের পুনরাবৃত্তিও করা হয়—অর্থাৎ গায়ক নিজের কথা না জুড়িয়া পদকর্তার ভাষাই হুবহু ব্যবহার করেন—তাহাকেও ‘আখর’

বলা হয়। কিন্তু আখর অর্থে প্রধানতঃ গায়কের স্বকীয় বোজনা। অনেক সময়ে এই সকল আখর পূর্ববর্তী গায়কেরা রচনা করিয়া গিয়াছেন। বর্তমান গায়ক তাহারই আবৃত্তি করেন। আবার অনেক সময়ে গায়ক নিজ উদ্ভাবনী শক্তির সাহায্যে ভাবপোষক কথা সংযোজিত করেন। গায়কের কবিত্বশক্তি ও সুরতালের নৈপুণ্য থাকিলে এই সকল আখর অনেক সময়ে তত্তৎ পদাবলী অপেক্ষাও শ্রুতিমধুর হয়'।^{১২} আসলে 'আখর' মূল পদের ব্যাখ্যা করে না, মূল পদের ভাবানুযায়ী কথার সাজে মূল পদকে সংস্কৃত করে। আখরের এই অলংকরণধর্মিতাকে ব্যাখ্যা করে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, "কীর্তনের মুখ্য আবেদনটি হচ্ছে তার কাব্যগত ভাবের, সুর তারই সহায় মাত্র। একথাটা আমরা স্পষ্ট বোঝা যায় যদি কীর্তনের প্রাণ অর্থাৎ আখর কি বস্তু সেটা একটু ভেবে দেখা যায়। সেটা শুধু কথার তান নয় কি? হিন্দুস্থানী সংগীতে আমরা সুরের তান শুনে মুগ্ধ হই; সংগীতের সুরবৈচিত্র্য তানালোকে যেমন মূর্ত হয়ে উঠতে পারে সেইটেই উপভোগ করি, নয় কি? কিন্তু কীর্তনে আমরা পদাবলীর মর্মগত ভাবরসটিকেই নানা আখরের মধ্যে দিয়ে বিশেষ করে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি। এই আখর অর্থাৎ বাক্যের তান, অগ্নিচক্র থেকে স্কুলিজের মতো কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বর্ধিত হতে থাকে। সেই বেগবান অগ্নিচক্রটি হচ্ছে সঙ্গীতসম্মিলিত কাব্য। সংগীতই তাকে সেই আবেগ-বেগের তীব্রতা দিয়েছে যাতে করে নূতন নূতন আখর তা-থেকে ছিটিয়ে পড়তে পারে"।^{১৩} এই আখর বা 'বাক্যের তান' মোটামুটি দুইরকম—কোথাও মূল পদেরই অংশবিশেষের স্পষ্ট পুনরাবৃত্তি, যেমন, 'এলাইয়া বেগী ফুলের গাঁথনি দেখয়ে খসায় চুলি'—মূল পদের এই অংশের আখর 'এলাইয়া বেগী—ফুলের গাঁথনি—দেখে কাল কেশে, কাল কে—সে? কাল কেশে' কিংবা 'বিরতি আহায়ে রাজা বাস পরে যেমতি যোগিনী পারা'—এই অংশের আখর—'আহা রে আহায়ে। রতি নাই আহায়ে'। অল্প পদানুযায়ী অথচ পদাতিরিক্ত নতুন শব্দ ও বাক্যযোজনা, যেমন, চণ্ডীদাসের নিজের রচনাংশ :

না যাইও যমুনাজলে তরুয়া কদম্বতলে

চিকণকাল করিয়াছে ধান।

নব জলধর রূপ মুনি মন মোহে গো

তেজি জলে যেতে করি মানা ॥

এর সঙ্গে আখর :

সখি মানা করিহে যেও না। যমুনার জলে যেও না। কদমতলায় যেও না।

চিকণকাল পেতেছে থানা। তেঁই তোমারে করি মানা।

এখানে নতুন ভাবের যোজনা নেই, আছে নতুন কথার যোজনা—মূল পদের নিজস্ব ভাবটিই এখানে নতুন কথার সঙ্গে অলংকৃত ও স্ফুটতর হয়েছে।

‘তুক’ আকৃতি ও প্রকৃতি উভয়তঃ আখরের থেকে আলাদা। আকারের দিক থেকে তুক আখরের চেয়ে দীর্ঘতর—আখর শব্দ বা শব্দসমষ্টি মাত্র, কিন্তু তুক পদ (=ছই চরণ) বা পদসমষ্টি। প্রকারের দিক থেকে আখর মূল ভাবকে অঙ্কুর রেখে তাকে অলংকৃত ও স্ফুটতর করে মাত্র, কিন্তু তুক মূল ভাবকে পরিবর্ধিত ও পরিবর্তিত করতে পারে। যেমন, ঘনরাম দাসের মূল রচনা :

গোপালে সাজাইতে নন্দবানী না পাবিল।

যতনে কানাইর চূড়াবলাই বান্ধিল ॥

অঙ্গদ বলয়া হার শোভিয়াছে ভাল।

শ্রবণে কুণ্ডল দোলে গলে গুঞ্জ হার ॥

গীত ধড়া আঁটিয়া পরায় কটতটে।

বেত্র মুরলী হাতে শিঙা দোলে পিঠে ॥

ললাটে তিলক দিল ত্রিদাম আঁসিয়া।

নুপুর পরায় রাঙা চরণ ধরিয়া ॥

এর পর গায়ক-যোজিত ‘তুক’ এবং তারপর কবি ঘনরামের ‘আভোগ’ :

ঘনরাম দাসে বোলে কান্দিতে কান্দিতে।

অমনি বহিল রানী বদন হেঁবিতে ॥

যে পদের পর ‘তুক’ যোগ করা হয়েছে সেই পদের ভাবের সঙ্গে তুকের ভাব মিলিয়ে দেখলেই কীর্তনে তুক-যোজনায় উপযোগিতা বোঝা যাবে। ‘তুকটি’ হচ্ছে এই রকম :

নুপুর পরাবার কালে দেখে কত

ত্রিদাম চরণতলে রে।

স্বল দেইখা যা ভাই

পায়ে তুফি আছিস আর আমি আছি রে ॥

কানাই কত মানুষ নয় ভাই।

আর এঠো দেওয়া হবে না বে।

এঠো খাওয়া বই।

আর কান্ধে চড়া হবে না রে।

কান্ধে করা বই ॥

মূল গানের যে পদের পর তুক যুক্ত হয়েছে সেই পদে ভক্তিভাব তেমন স্পষ্টকট নয়, কবি সেখানে বর্ণনা করছেন যে শ্রীদাম বালক কানাইয়ের ললাটে তিলক দিয়ে রাঙা পায়ে নুপুর পরালেন—এটি নিছক বর্ণনা মাত্র। কিন্তু গায়ক শুধু বর্ণনা করেই ক্ষান্ত হলেন না, এখানে শ্রীদাম-কর্তৃক কানাইয়ের চরণ-ধরার মধ্যে ভক্ত-কর্তৃক ভগবৎপদে আত্মনিবেদনের যে ভাবটি সম্ভাবনার আকারের অসুস্থ্যত হয়ে আছে সেই ভাবটি কবি প্রকাশ না করলেও গায়ক ‘তুকে’র মধ্য দিয়ে তাকে বিশেষ ভাবে পল্লবিত করে তুললেন। ফলে কবির ভাব গায়কের ‘তুকে’র মধ্য দিয়ে এক নতুন আধ্যাত্মিক মাত্রায় উন্নীত হলো, অর্থাৎ মূল গানে যা ছিল নিছক বর্ণনা, গায়কের কণ্ঠে তা পর্ববসিত হলো ভক্তের আপ্ত বিহ্বলতায়। এইখানেই আখরের সঙ্গে তুকের তফাত। আখরে যেখানে প্রতিশব্দ দিয়ে উরু বা অহুস্ত্র ভাবের অলংকরণ, তুকে সেখানে নতুন বাক্যসমষ্টি দিয়ে কবির মূল ভাবকে গায়কের অভিপ্রেত স্তরে রূপান্তরণ। সুতরাং ‘তুকে’ গায়ক ‘আখর’ অপেক্ষা বেশি স্বাধীনতা গ্রহণ করে থাকেন। কীর্তনে এই স্বাধীন ‘তুক’-যোজনার রীতি সম্ভবতঃ কথকতার দ্বারা প্রভাবিত এবং সম্ভবত অষ্টাদশ শতাব্দীর দিকেই এই প্রভাব বিশেষভাবে সংক্রামিত হয়েছে। তুক-যোজনার পশ্চাৎ-ইতিহাস বিশ্লেষণ করে ডঃ সুকুমার সেন বলেছেন : ‘পদাবলী ব্যাখ্যার দিকে ঝোঁক পড়িল, অথচ গান ভঙ্গ করিয়া ব্যাখ্যা চালানো যায় না। সুতরাং সুর ও তাল খামিতে না দিয়া এবং ব্যাখ্যা-অংশকে যথাসম্ভব ছন্দে (অর্থাৎ ছড়ার ছন্দে) গাঁথিয়া পদ প্রসারিত করা হইল। এই ছন্দোময় ব্যাখ্যাত্মক ও ভাববিস্তারময় মূলপদাতিরিক্ত অংশকে বলে ‘ছুট্’ অথবা ‘তুক’ (বাদলা সাহিত্যের ইতিহাস, ১ম খণ্ড, উত্তরার্ধ, পৃ. ৪০০)।

তবে আখর ও তুকের মধ্যে পার্থক্য থাকলেও একটা ব্যাপারে উভয়ের মধ্যে দিয়ে বাঙালীর গীতিসাহিত্যের একটা নতুন সাধারণ লক্ষণ ফুটে উঠেছিল। এই সাধারণ লক্ষণটি হচ্ছে গানে সুরের চেয়ে কথার আপেক্ষিক গুরুত্ববৃদ্ধি (আগে গানে সুর ও কথার গুরুত্ব ছিল প্রায় সমান-সমান)। গানে কথার এই আপেক্ষিক গুরুত্ববৃদ্ধির পরিণাম ভালো ও মন্দ দুই-ই হয়েছিল। ভালোর দিকটা হচ্ছে, গানের সঙ্গে কথার বাহুল্যে কীর্তন গান সাধারণ শ্রোতার পক্ষে সহজগম্য হয়ে উঠেছিল। ‘আখর’ কথার সাজে ভাবের পরিমণ্ডল সৃষ্টি করত,

আর 'তুক' বিস্তৃত ব্যাখ্যার সাহায্যে শ্রোতার রসবোধকে জাগিয়ে তুলত। তাছাড়া, কীর্তন গান পালার আকারে সাজিয়ে গাওয়া হত. 'তুক' অনেক সময় কীর্তনের পালাবিশেষের স্তর-পরস্পারার মধ্যে যোগস্থাপন করে এক ধরনের গতি সঞ্চার করত। রবীন্দ্রনাথ বোধহয় একেই কীর্তন গানের ভাবপ্রকাশের 'নিবিড় ও গভীর নাট্যশক্তি' বলে অভিহিত করেছেন।

গানে সুরের চেয়ে কথার গুরুত্ববৃদ্ধির দুস্পরিণাম হলো গানে কথার ক্রমিক অসংযম। আগে কথা ও সুরের সামরস্য থাকায় গানে সুরের মাত্রাসম্মত সংযম বিরাজ করত। এমন কি যিনি ভাল আখর ও তুক যোগ যোজনাকরতে পারতেন তাঁর বাড়নৈপুণ্যের জ্ঞাত তাঁর কথার বাহুল্য রসের হানি ঘটাত না। কিন্তু পরবর্তীকালে অর্থাৎ অষ্টাদশ শতকের মাঝামাঝি সময় থেকে উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময় পর্যন্ত কালপরিধিতে যখন বৈষ্ণব পদসংগীতের ভাবানুযায়ী অনুসরণ করে ঢপকীর্তন, কবিগান প্রভৃতি নতুন ধরনের গান জনপ্রিয় হয়ে উঠল, তখন জনরুচির সঙ্গে তাল রাখতে গিয়ে ওইসব গানে কথার সংযম ও সুরের সমন্বয় স্থলিত হয়ে পড়ল। যেমন, ঢপকীর্তনে গানের চেয়ে গষ্ঠ্য কথনপ্রবণতার প্রাধান্য দেখা দিল। ঢপকীর্তনের উদাহরণ:

কৃষ্ণবিরহে রাধা মূর্ছিতা হয়ে পড়েছেন। অতঃপর নারদের উপদেশে তাঁর কানের কাছে পুনঃ পুনঃ কৃষ্ণনাম উচ্চারণ করলে শ্রীমতী চেতনা পেলেন। পালি আরম্ভ হল।

'তখন ললিতা বলেন, ওগো রাধে। সেই নবীন নারদকায় শ্রামহন্দর বৃন্দাবনে আগমন করেন নাই। ঐ দেখ দেবঋষি নারদ আগমন কবেছেন। তখন শ্রীমতী দেবঋষি নারদকে নিরীক্ষণ কবে কহিতেছেন, শুন নারদ, একবার বৃন্দাবনের নিকৃঞ্জবন নিরীক্ষণ কর দেখি। যেন সামান্য বন হইয়াছে। আর দেখ কৃষ্ণের পাবল উজ্জ্বল বিবহানলে গোকুলনাথের গোকুলে গো-কুল প্রভৃতি গন্তকুল সকলে ব্যাকুল হইয়াছে, আর নিকৃঞ্জবন প্রভৃতি কিংকপ আছে তাহা শ্রবণ কর।

গীত।

দেখ না কুঞ্জে এ স্থপ ভূঞ্জে পুঞ্জে পুঞ্জে বিচ্ছেদ-অনল।

গেছে স্থবল, আছে দুখানল, প্রতিঘরে হষ দাবানল ॥

ছিল যার স্থখে স্থখ, সে-বিনে অস্থখ, খেদে সারিশুক

কাঁদে তমালে।

না হেরে চাঁদমুখ, বিদরয়ে বুক, আব কি সে মুখ

হবে গোকুলে ॥৪

এখানে পুরাতন লীলাকীর্তনের মতই 'মাথুর' পাঠ। গাওয়া হয়েছে, কিন্তু

গানই এখানে মুখ্য নয়, মুখ্য হচ্ছে গানের আগে যে কথকতা ও সংলাপ আছে তাই। গানে আসলে প্রস্তাবিত বিষয়ের উপসংহার করা হয়েছে মাত্র। তাই ঢপকীর্তন নামে কীর্তন হলেও আসলে পুরাতন কীর্তনের গীতপদ্ধতির সঙ্গে এর সংযোগ সামান্যই। ঢপকীর্তনে গানের চেয়ে কথনপ্রবণতার প্রাধান্য ঘটার এখানে পদসংগীতের সাংগীতিক সীমা লঙ্ঘিত হয়েছে।

অতীতকালে কবিগানে মহড়া-খাদ-মেলতা-চিনে-পাড়ন-ফুকা-মেলতা প্রভৃতি উপচ্ছেদের মধ্যে দিয়ে গীতপদ্ধতির বৈচিত্র্য সৃষ্টি হলেও, পদসংগীত হিসাবে কবিগান না গানের দিক থেকে না পদ হিসাবে খুব একটা উৎকর্ষলাভ করতে পেরেছে। এর কারণ কবিগানের সাঙ্গীতিক ও সাহিত্যিক (textual) অংশের মূল লক্ষ্য একটাই—‘সর্বসাধারণ-নামক এক অপরিণত স্থলায়তন’ শ্রোতৃসমাজের তাৎক্ষণিক মনোরঞ্জন। এই শ্রোতৃসমাজ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, ‘কেবল গান শুনিবার এবং ভাবরস সম্ভোগ করিবার যে স্থখ তাহাতেই তখনকার সভ্যগণ সন্তুষ্ট ছিলেন না—তাহার মধ্যে লড়াই এবং হার-জিতের উত্তেজনা থাকা আবশ্যিক ছিল। সরস্বতীর বীণার তারেও বন্ববন্ব শব্দে ঝংকার দিতে হইবে আবার বীণার কাষ্ঠদণ্ড লইয়াও ঠক্ ঠক্ শব্দে লাঠি খেলিতে হইবে’ (কবিসংগীত : লোকসাহিত্য)। এই জন্ম কবিগানের সুরের মধ্যে রাগরাগিণীর সূক্ষ্ম অভিব্যক্তির পরিবর্তে কোলাহলময় চমকপ্রদ তাল-প্রয়োগই প্রাধান্য লাভ করত এবং ঠিক একই চমক সৃষ্টির কারণে গানের ভাবে স্থল রসের উত্তেজক ফেনিলতা ও গানের ভাষার চতুর অল্পপ্রাসের সশঙ্ক প্রত্যাঘাত গুরুত্ব লাভ করত। হক ঠাকুর, রাম বসু, নিতাই বৈরাগী বা অল্প দু-একজন কবিগোষ্ঠার বিচ্ছিন্ন ও ব্যক্তিগত বিশিষ্টতা সত্ত্বেও এটাই হচ্ছে কবিগানের সাধারণ পরিচয়। কাজেই দেখা যাচ্ছে, মধ্যযুগে কীর্তনের আদর্শকে অবলম্বন করে বাংলা পদসংগীতে কথা ও সুরের যে সুষম অভিব্যক্তি ঘটেছিল, তার ঐতিহ্য অবলম্বন করা সত্ত্বেও আঠারো বা উনিশ শতকের মাঝামাঝি পর্যায়ের ঢপকীর্তন ও কবিগানে পদসংগীতের ‘মেই সৌম্য বিচলিত হয়ে পড়ল। বলা বাহুল্য, এর কারণ হচ্ছে কথা ও সুরের মধ্যে কথার আপেক্ষিক বাহুল্য ও অমিত প্রগল্ভতা যা ঢপকীর্তন ও কবিগানের ক্ষেত্রে সুরকে অতিক্রম করে গিয়েছে। ঢপ বা কবিগানে পদসংগীতের এই অপভ্রংশকে অবশ্য পুরোপুরি যুগপ্রভাবজ্ঞাত বলে চিহ্নিত করা ঠিক হবে না।

কারণ, এই যুগের আবিলতা ঢপ, খেউড় বা কবিগানে সংক্রামিত হলেও শ্রামাসঙ্গীতের অমল পদাবলী এই যুগেরই ফসল। শুধু শ্রামাসঙ্গীত নয়, বাউলসঙ্গীত ও বিশেষ বিশেষ লোকসংগীতেও পদসংগীতের গৌরব অক্ষুণ্ণ ছিল। এর কারণ এই ধরনের গানে কথা ও সুরের সামরস্য বিচলিত হয় নি। তবে প্রব্র উঠতে পারে, একই যুগের একধরনের গানে যুগের আবিলতা সংক্রামিত হয়েছে, অথচ অন্য ধরনের গান তা থেকে মুক্ত থেকেছে, এটা কি করে সম্ভব? এটা এই কারণে সম্ভব যে, এই দুই ধরনের গানের উৎস ও উপলক্ষ ছিল ভিন্ন। কীর্তনের মত ঢপ, খেউড় বা কবিগানও ছিল অস্থান-তথা উপলক্ষ-বা সমবেত শ্রোতৃনির্ভর, কিন্তু শ্রামাসঙ্গীত, বাউল গান বা বিশেষ ধরনের লোকসংগীত (যেমন, ভাটিয়ালি, ভাওরাইয়া ইত্যাদি) একান্তভাবে উপলক্ষ-বা আস্থানিক শ্রোতৃনির্ভর নয়। এই ধরনের গান অস্থান উপলক্ষে গীত হতে বাধা ছিল না, কিন্তু এগুলির উদ্ভব ও বিকাশের জন্য অস্থানবিশেষ অপরিহার্যও ছিল না। এই গানগুলি ছিল অনেক পরিমাণে অন্তর্মুখী ও গায়কের পক্ষে আত্মোপলব্ধিনির্ভর। এই ধরনের গানের এই আত্মকেন্দ্রিক ও অন্তর্মুখী প্রকৃতির জন্য এ সবে মধ্য যুগের আবিলতা ছাপ ফেলতে পারে নি। গায়কের নিজের রুচি, ভাবপ্রকাশদক্ষতা ও গীতকমতাই এই ধরনের গানের সাহিত্যিক ও সাদৃশ্যিক প্রকৃতিকে নিয়ন্ত্রণ করেছে। পক্ষান্তরে, ঢপ-খেউড়-কবিগান শ্রেণীর গানের সঙ্গে গায়ক বা গায়কদলের জীবিকার প্রাণটি জড়িত ছিল। তাই তাঁদের অপেক্ষা করতে হয়েছে উপলক্ষের এবং জনরুচির, আর এই জীবিকার জন্যে বহিমুখী প্রেরণাই তাঁদের রচনার সাহিত্যিক ও সাদৃশ্যিক প্রকৃতির মধ্যে যুগরুচির আবিলতা সঞ্চার করেছে। এই জাতীয় গানে এই কারণেই আদিরসের এত মাদকতা, অস্থপ্রাসের এত প্রগল্ভতা ও বাস্তবের এমন উল্লোলতা—যা শ্রোতাকে চিন্তা করাত না, উত্তেজিত করত, এবং যা শ্রোতার কাছ থেকে রসবোধ দাবী করত না, আদায় করত উত্তেজনার পারিশ্রমিক হিসাবে নগদ কাঞ্চনমূল্য।

তাহলে মধ্যযুগের শেষ দিকে অর্থাৎ অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে রীতির দিক থেকে পদসংগীতের দুটি প্রধান রূপ দাঁড়াল : একটি সম্মেলক ও একান্তভাবে বাহ্য অস্থাননির্ভর। অষ্টটি অন্তর্মুখী, একক ও আত্মমগ্ন। প্রকৃতপক্ষে, প্রথম রূপটি মধ্যযুগের পদসংগীতের অন্তিম পরিণাম, দ্বিতীয়টি যুগান্তরের

সূচনা। দশম-দ্বাদশ শতকের চর্চা ও বঙ্গগীতিতে যার সূচনা, পঞ্চদশ-ষোড়শ-সপ্তদশ শতকের কীর্তনে যার পরিপুষ্ট অভিব্যক্তি, অষ্টাদশ শতকের ঢপ-খেউড়-কবিগানে সেই পদসংগীতের জীর্ণতার লক্ষণ ফুটে উঠল।^৫ জীর্ণতা এই কারণে যে, আগে এই জাতীয় গান অস্থাননির্ভর হলেও তার রূপ ও রীতি একান্তভাবে অস্থাননিয়ন্ত্রিত ছিল না। বিশেষ করে পঞ্চদশ-ষোড়শ, এমন কি সপ্তদশ শতকের গোড়ার দিকেও পদসংগীতে কথার ভাব গানের রাগ ও তালকে নির্ধারণ করত এবং গানের ধাতু ও তাল গীতবাণীর আকার ও ছন্দকে নিয়ন্ত্রণ করত। কিন্তু ক্রমে একদিকে যেমন সুরের ক্ষেত্রে যথেষ্ট স্বাধীনতা গৃহীত হতে লাগল, অন্যদিকে তেমনি অস্থানের প্রয়োজনে জনরুচির চাহিদা অনুসারে গানের সঙ্গে শ্লেষ ও অনুপ্রাসবহুল কথকতা ও সংলাপ যুক্ত হয়ে পদসংগীতের আকার ও ভাববস্তুকে পরিবর্তিত করল, ফলে কীর্তন ও কীর্তনা-শ্রী পদসংগীতের (যথা, ঢপ ও কবিগান) নিজস্ব কাঠামোয় অস্থানের প্রভাব গুরুতর হয়ে উঠল। অর্থাৎ এই ধরনের পদসংগীত সাংগীতিক ও সাহিত্যিক নিজস্বতা হারিয়ে একেবারে অস্থানকবলিত হয়ে পড়ল। পক্ষান্তরে, অপর শ্রেণীর পদসংগীতে (যথা, শ্রামাসংগীত, বাউল গান ইত্যাদি) অস্থানের সাক্ষাৎ প্রভাব রইল না। তার জায়গায় প্রেরণা জোগাল কবির ব্যক্তিগত অনুভব। এই অনুভবে মধ্যযুগস্থলভ ধর্মভাবুকতা যুক্ত থাকলেও এই ধর্মভাবুকতা কবির স্বকণ্ঠে উচ্চারিত, কীর্তনের মত রাধা বা কৃষ্ণের মুখে আরোপিত নয়। এর ফলে পদসংগীতে এক ধরনের মুক্তির লক্ষণ ফুটে উঠতে লাগল। এই মুক্তি আস্থানিকতার প্রথাবন্ধন থেকে মুক্তি। এই মুক্তি কবিকে একদিকে যেমন ভাববস্তুর ব্যাপারে, অন্যদিকে তেমনি রাগরূপের বিকাশেও যথেষ্ট স্বাধীনতা দিয়েছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীতে পদসংগীতের এই যে নতুন সম্ভাবনার অঙ্কুরোদগম হয়েছিল তার পূর্ণ বিকাশ ঘটেছে পরবর্তী দুই শতকে। সে প্রশঙ্গ অবশ্য এখানে আলোচ্য নয়।

২. আখ্যানসংগীত : পাঁচালী

নরহরি তাঁর পূর্বোক্ত আলোচনায় ‘কুঞ্জগীত’ তথা সাহিত্যে প্রাপ্ত গানের যে চারটি শ্রেণীবিভাগ করেছেন, তার মধ্যে তিনি মাত্র তিনটি শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করেছেন ও উদাহরণ দিয়েছেন, কিন্তু চতুর্থ প্রকার কুঞ্জগীত অর্থাৎ ‘পাঞ্চালী’র

বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে বিশেষ কিছু বলেন নি বা তার উদাহরণও দেন নি। বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে শুধু এইটুকু বলেছেন :

বহুপদে পাঞ্চালী শাস্ত্রেতে নিরূপয় ।

সঙ্কব অঙ্কব সে দ্বিবিধ স্থানিচ্চয় ॥

এ স্থলভ গোড়ে পাঞ্চালী প্রসিদ্ধ হয় ।

এছে ভাষান্তরে কবি যথেষ্ট বর্ণয় ॥ (গীতচন্দ্রোদয়)

এবং ‘পাঞ্চালী’র উদাহরণ সম্পর্কে বলেছেন : ‘বাহুল্য ভয়েতে উদাহরণ না দিবে’ । নরহরির এই বিবৃতি খুব স্পষ্ট না হলেও এ থেকে পাঞ্চালী বা পাঁচালী সম্পর্কে কয়েকটি তথ্যের আভাস পাওয়া যায় : (১) পাঞ্চালী বহুপদবিশিষ্ট — অর্থাৎ পাঞ্চালীর পদসংখ্যা অত্র তিনপ্রকার ‘কুঞ্জ’ গীতের মত সীমাবদ্ধ নয়, (২) পাঞ্চালী দু-রকম—সঙ্কব ও অঙ্কব, এর ব্যাখ্যায় রাজ্যেশ্বর মিত্র বলেছেন : ‘অর্থাৎ এটি সম্মেলকভাবে অস্থিতি হত আবার একক ভাবেও গাওয়া হত’ (প্রাচীন বাংলার সঙ্গীত, পৃ. ৪৩) ; (৩) পাঞ্চালী গোড়দেশে অর্থাৎ বাংলায় ‘স্থলভ’ অর্থাৎ বহুপ্রচলিত ছিল, তবে নরহরি-উদাহৃত অপরাপর কুঞ্জগীতের মত এটি সংস্কৃত বা ব্রজবুলিতে রচিত নয়, ‘ভাষান্তরে’ অর্থাৎ বাংলা ভাষায় রচিত ; (৪) ‘কবি যথেষ্ট বর্ণয়’ — অর্থাৎ এটি গান-রূপে স্বীকৃত হলেও এতে রাগের বিস্তার অপেক্ষা বিষয়ের বর্ণনাই প্রধান ছিল। কবি গীতবিশেষের ধাতুগত কাঠামো অনুসরণ না করে ইচ্ছামত এর কলেবর নিয়ন্ত্রণ করতেন। পাঞ্চালীর উদাহরণ সম্পর্কে তাঁর যে ‘বাহুল্যভয়’ সে এই কারণেই—অর্থাৎ তিনি যে পাঞ্চালীর উদাহরণ দেন নি তা উদ্ধৃতির সংখ্যা-বাহুল্যের ভয়ে নয়, আকারগত বাহুল্যের ভয়ে ।

যাই হোক, নরহরি পাঞ্চালী সম্পর্কে বিশদ কিছু না বললেও তাঁর আলোচনায় ‘পাঞ্চালী’র নামোল্লেখের ঐতিহাসিক তাৎপর্য আছে। নরহরি অপর তিনটি কুঞ্জ গীতের আলোচনায় যে সব উদাহরণ দিয়েছেন তাঁর সবই সংস্কৃত ও ব্রজবুলিতে রচিত, কোনটিই বাংলায় নয়। অথচ তাঁর আগে চণ্ডীদাস, জ্ঞানদাস, বলরাম দাস প্রমুখ বড় বড় পদরচয়িতা বাংলায় পদ রচনা করে গিয়েছেন। এঁদের রচনা যে নরহরির উদাহরণে স্থান পায়নি, তাঁর কারণ তিনি কুঞ্জ গীতের যেসব বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করেছেন এঁদের বাংলা পদ হয়ত সর্বাংশে সেইসব বৈশিষ্ট্যের অন্তর্ভুক্ত করে নি। যাঁরা বাংলায় পদ

লিখেছেন তাঁরা হয়ত প্রবন্ধগীতের বাইরের কাঠামোটুকুই অল্পসরণ করেছেন, কিন্তু ভেতরে ভেতরে ধাতুসন্মেলনের ব্যাধারে প্রতিক্ষেত্রেই কোন বিশেষ শাস্ত্রসম্মত প্যাটার্ন বা হাঁদ অল্পসরণ করেন নি। নরহরি তাই তাঁদের রচনা ঋবপদা-চিহ্নপদা-চিহ্নকলার উদাহরণ হিসাবে ব্যবহার করতে পারেননি এবং প্রচলিত বাংলা রচনার শাস্ত্রসম্মত গীতরূপের অভাব থাকায় অনেক ক্ষেত্রেই নরহরিকে নিজে পদ রচনা করে উদাহরণ দিতে হয়েছে। তিনি নিজেও যে উদাহরণগুলিকে বাংলা ভাষায় রচনা করেন নি, তার কারণ হয়ত তিনি যে ক্লাসিক্যাল বা শাস্ত্রসম্মত গীতরূপের উদাহরণ দিতে চান তার পক্ষে বাংলা ভাষার অনির্দিষ্ট ধ্বনিপ্রকৃতির বদলে ব্রজবুলির কৃত্রিম তথা ধরাবাঁধা ক্লাসিক্যাল ধ্বনিপ্রকৃতিই বেশী উপযোগী ছিল। সেদিক থেকে তাঁর আলোচনায় বাংলা পাঞ্চালী বা পাঁচালীর নামোল্লেখ বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। কারণ এ শুধু নরহরির কাছে স্বীকৃতি নয়, এর অর্থ সমস্ত প্রাচীনপন্থী সংগীতবিদের কাছেই দেশীয় পাঁচালীর গীতরূপে স্বীকৃতি।

তবে নরহরি দেশীয় ভাষায় রচিত পাঁচালীকে গীতরূপে স্বীকৃতি দিলেও পাঁচালীর রূপ-রীতি সম্পর্কে বিশদ কিছুই বলেন নি। তাঁর বাংলা দুখানি বই ও সংস্কৃত ‘সঙ্গীতসারসংগ্রহে’ পাঞ্চালীর যে সংসামান্ত উল্লেখ করেছেন, তা থেকে পাঁচালীর উদ্ভব ও গায়নপদ্ধতি সম্পর্কে কিছুই জানা যায় না। এজ্ঞ এ সম্পর্কে, বিশেষতঃ পাঁচালীর উদ্ভব সম্পর্কে নানা ধরনের সম্ভব-অসম্ভব জল্পনা-কল্পনা হয়েছে।^৬ এই সব অল্পমানের মধ্যে ডঃ স্কুমার সেনের বক্তব্য অনেক পরিমাণে প্রণিধানযোগ্য; এ সম্পর্কে তাঁর দুটি উক্তি উদ্ধৃত করি: (১) ‘সেকালের দেবলীলা-নাট্যগীত অনেক সময় দেবতার পূজা উপলক্ষ্যে শোভা-যাত্রায় হত বলে একে বলত যাত্রা। আর গোড়ার দিকে পুতুল-নাচের সঙ্গে হত বলে এর সাধারণ নাম হয়েছিল ‘পাঁচালি’। পাঁচালি শব্দটি এসেছে ‘পঞ্চালিকা’ শব্দ থেকে। পঞ্চালিকা মানে পুতুল। মনে হয়, প্রথমে এই ধরনের পুতুল নাচের চলন ছিল পঞ্চাল দেশে। সেইজন্য পঞ্চালিকা নাম হয়।’ (প্রাচীন বাংলা ও বাঙালী, পৃ. ৪৭-৪৮)। (২) ‘পাঞ্চালিকা’ বোঝায় যে রচনাটি গান করিবার সময় কাহিনীর পাত্রপাত্রীর পুস্তলিকা অথবা চিত্র প্রদর্শিত হইত। ‘মঙ্গল’ আখ্যানিকা-গানে পুস্তলিকা অথবা চিত্রপ্রদর্শনরীতি অনেক কাল আগেই লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল, তবে ‘পাঞ্চালিকা’ নামটি রচনার সৌষ্ঠব ও

আকর্ষণজ্ঞাপক বলিয়া টিকিয়া যায়, শুধু বাংলা দেশে নয় অন্তর্ভুক্ত। গোড়ার দিকে মুকুন্দের কাব্যও যে চিত্রপ্রদর্শন অথবা পুত্তলি-নর্তন সহকারে গীত হইত তাহার কিঞ্চিৎ প্রমাণ সো[নামুখী] পুথির একটি ভণিতায় (৭৭ ক) পাইয়াছি, 'রচিয়া ত্রিপদী ছন্দ গান কবি শ্রীমুকুন্দ চিত্রের পাঁচালী মনোহর।' (ভূমিকা, চণ্ডীমঙ্গল, সাহিত্য অকাদেমি সংস্করণ, পৃ. ৭)। অর্থাৎ ডঃ সেনের মতে, পাঁচালী দেবমহিমাবিষয়ক আখ্যানগান, এই গান করার সময় আগে পঞ্চালিকা বা পুতুলের সাহায্যে কাহিনীর পাত্রপাত্রীকে দৃষ্টিগোচর করে তোলা হত। পরে পুতুল-প্রদর্শনী বন্ধ হয়ে যায়, কিন্তু গানের পদ্ধতি রয়ে যায় পঞ্চালিকার সংশ্লিষ্টতা বহন করে, ফলে এই ধরনের গানের নামই দাঁড়ায় পঞ্চালিকা > পাঞ্চালী > পাঁচালী, পাঁচালি।

ডঃ সেনের অনুমানের সমর্থনে তেমন কোন জোরালো পাথুরে প্রমাণ পাওয়া না গেলেও নানা দিক থেকে তাঁর অনুমানে সত্যের ইঙ্গিত আছে বলে মনে হয় ; কারণ

(১) মধ্যযুগের বাংলাদেশে উৎসব উপলক্ষে যে পুতুলনাচের প্রচলন ছিল তা মধ্যযুগের কবিদের রচনা থেকে জানা যায় :

(ক) পোতলা নাচায় যেহু সূতের সাতার।

বাদিয়া আলোপে যেহু সূত রাখি কর ॥

ইউফুফ জোলেখা : শাহ মুহম্মদ সগীর (১৫শ শতক) । ৭

(খ) খেলয়ে নাচয়ে ফাগুরঙ্গ দশবিশে।

মৃত্তিকা-প্রতিমা কেহ দোলায় হরিষে ॥

সতী ময়নামতী : দৌলত কাজী (১৭ শ শতক) । ৮

(২) মধ্যযুগে 'পুতুলের' বিভিন্ন প্রতিশব্দের মধ্যে 'পঞ্চালিকা' শব্দটিও বাংলাদেশে অপরিচিত বা অপ্রচলিত ছিল না :

'তোমার সম্মুখে দেখে'। কাঞ্চনপঞ্চালিকা'।

চৈতন্যচরিতামৃত : মধ্যলীলা/পরিচ্ছেদ ৮।

(৩) মধ্যযুগের কাব্যে 'পাঁচালী'/পাঁচালি'র সঙ্গে ঐ একই অর্থে 'পঞ্চালি' ও 'পঞ্চালিকা' এবং 'পাঞ্চালী' শব্দও ব্যবহৃত হয়েছে :

(ক) 'সাবিরিৎ হীনে ভণে পঞ্চালি বিঘোষ'।'

রহুলবিজয় (১৫-১৬ শ শতক) ৯

(খ) 'শ্রীকবিকঙ্কণে গায়

হুথী রঘুনাথ রায়

পঞ্চালিকা করিলা প্রকাশ ।'

কবিকঙ্কণচণ্ডী (১৬শ শতক) ১০

(গ) 'তাহান আদেশ মাল্য শিরেত ধরিআ ।

হীন আলাওল কহে পাঞ্চালী রচিআ ॥'

তোহয' : সৈয়দ আলাওল (১৬৬৪) ১১

কিন্তু এখানে কয়েকটি তথ্য মনে রাখা দরবর ।

১. 'পাঁচালী' শব্দটি বাংলা সাহিত্যে পঞ্চদশ শতকের আগে ব্যবহৃত হতে দেখা যায় না । চর্চা বা শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে পাঁচালী শব্দের উল্লেখ নেই । পাঁচালীর প্রথম উল্লেখ পাই কৃষ্ণিবাস, মালাধর বহু, নারায়ণ দেব প্রমুখ পঞ্চদশ শতকীয় কবির রচনায় ।

২. অথচ দেবলীলাবিষয়ক নানা গান পঞ্চদশ শতকের আগেই প্রচলিত ছিল । এই সব গানের মধ্যে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য হচ্ছে 'মঙ্গলগীতি' । জয়দেব তাঁর 'গীতগোবিন্দ'কে 'মঙ্গলমুঞ্জলগীতি' নামে অভিহিত করেছেন, ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত-আবিষ্কৃত ও কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়-কর্তৃক মুদ্রাপ্রাপ্য 'নবচর্চাপদে'র একটি গানে (১০-১২ শতকের মধ্যে রচিত বলে অনুমিত) চর্চাকেও মঙ্গলগীত-রূপে উল্লিখিত হতে দেখা যায় ('আলি কালি দুই পাদ ধরন্তে । এ চউ জোইনী মঙ্গলগীতে ॥' ১৪ নং চর্চা, পৃ ২০) এবং শ্রীকৃষ্ণকীর্তনেও দেখা যায় : 'বোল শত গোপীজন করি কোলাহল । জায়িতে হরষিত মনে গায়িতে মঙ্গল' ॥ (নোকাখণ্ড) ।

৩. পঞ্চদশ শতকের পরেও, যখন পাঁচালী নামটি প্রচলিত হয়েছে তখনও বিশেষ ধরনের কাব্যকে 'মঙ্গল' বা 'মঙ্গলগীত' নামে অভিহিত করা হয়েছে । এই 'মঙ্গল' কাব্য কোথাও 'পাঁচালী' নামে অভিহিত হয়েছে (যেমন, নারায়ণদেব, মুকুন্দ চক্রবর্তী), কোথাও শুধু 'গীত' বা 'গান' রূপে উল্লিখিত, 'পাঁচালী'-রূপে নয় (যেমন, বিজ মাধবের চণ্ডীমঙ্গল, বিজয় গুপ্তের মনসামঙ্গল, মাণিকরামের ধর্মমঙ্গল) ।

৪. মধ্যযুগের কাব্যে 'পাঁচালী' নামটি ব্যবহৃত হয়েছে এমন কাব্যের ক্ষেত্রেও বা 'মঙ্গল' নামাঙ্কিত কাব্য নয়, অনুবাদমূলক কাব্য । এই শ্রেণীর কাব্য হিন্দু ও মুসলমান উভয় শ্রেণীর কবির দ্বারাই রচিত এবং এই শ্রেণীর কাব্যের বিষয়ও সম্প্রদায়-বিশেষে সীমাবদ্ধ (যেমন, হিন্দুদের পক্ষে মালাধর বহু ভাগবত অনুবাদ, কৃষ্ণিবাসের রামায়ণ অনুবাদ, কানীরাং দাসের

মহাভারত অহুবাদ এবং মুসলমানদের পক্ষে শা-বিরিদ্ধ খানের রহুল বিজয়, আলাওলের তোহফা)। এই সব কাব্যের নাম যা-ই হোক, কবিরাজ নিজেদের কাব্যকে পাঁচালী-রূপে অভিহিত করেছেন।

কাজেই দেখা যাচ্ছে, মধ্যযুগের বাংলা কাব্যে ‘মঙ্গল’ ও ‘পাঁচালী’ নামটুকি কোথাও পরস্পরসাপেক্ষ, কোথাও অন্তর্নিরপেক্ষ। তাহলে প্রশ্ন দাঁড়ায়, উভয়ের মধ্যে প্রকৃত সম্পর্ক কী? এই প্রশ্নের মীমাংসা করতে হলে আগে ‘মঙ্গল’ গানের বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে তথ্য সংগ্রহ করতে হয়, কারণ আমাদের সাহিত্যে ‘পাঁচালী’র চেয়ে ‘মঙ্গল’ের উল্লেখ পূর্ববর্তী।

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘মঙ্গল’ একটি প্রবন্ধগীত রূপে পরিচিত। ত্রয়োদশ শতকের সঙ্গীতশাস্ত্রী শার্ঙ্গদেব তাঁর ‘সঙ্গীতরত্নাকর’ গ্রন্থে মঙ্গলপ্রবন্ধের বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করে বলেছেন :

কৈশিক্যাং বোটুরাগে বা মঙ্গলং মঙ্গলৈঃ পদৈঃ।

বিলম্বিতলয়ে গেয়ং মঙ্গলছন্দসা তথা ॥ ৪।৩০৩

অর্থাৎ ‘মঙ্গলপ্রবন্ধ কৈশিকী বা বোটুরাগে গেয়, (শংখ চক্রাদি) মঙ্গলিক পদে নিবন্ধ ও বিলম্বিত লয়ে গেয়; অথবা ইহা মঙ্গলছন্দে নিবন্ধ।’ মঙ্গলগানের কথা ত্রয়োদশ শতকের সঙ্গীতশাস্ত্রে উল্লিখিত হলেও মঙ্গলগানের ঐতিহ্য আরও প্রাচীন। সঙ্গীতাচার্য স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ দেখিয়েছেন যে ৫ম শতকের কবি কালিদাসও তাঁর কুমারসম্ভব কাব্যের অন্ততঃ দুই জায়গায় (৮৮৫, ১১।৩০) কৈশিক রাগে গেয় মঙ্গলগীতের কথা উল্লেখ করেছেন। কৈশিক ছাড়াও অপর যে রাগটিতে মঙ্গলগীত গেয় সেই বোটু রাগেরও প্রয়োগ বেশ প্রাচীন, মতঙ্গের (৫ম-৭ম শতক) ‘বৃহদ্দেশী’তে এই রাগের লক্ষণ বর্ণিত হয়েছে। তবে রাগটি সম্ভবতঃ অনার্যমূল। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ বলেছেন : ‘Many of the regional and tribal tunes were formalised with the help of the sastric ten essentials (dasa-laksana), and they were christened after the tribes accordingly....The raga botta or bhotta was also a tribal tune of Bhotadesa or the Tibetan-speaking people’ (A Historical study of Indian Music. p. 140)। তাঁর অহুমান, বৌদ্ধ ধর্মের বিস্তারন্থ্রে যখন তিব্বতের সঙ্গে ভারতের যোগাযোগ স্থাপিত হয় তখন সম্ভবতঃ খ্রীষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম শতকের মধ্যে এই রাগ ভারতীয় সংগীতে

গৃহীত হয়। শার্দদেব উল্লেখ করেছেন যে এই রাগ শিবের স্মরণে অমৃতের উৎসবে ব্যবহার্য : ‘উৎসবে বিনিয়োক্তব্যো ভবানীপতিবল্লভঃ’ (২।৫০)। এ প্রসঙ্গে স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের উক্তি বিশেষ প্রণিধানযোগ্য : ‘In Tantra and Purana, the Lord Siva has been given an exalted and venerable position, and perhaps being aware of it, Sarngadeva has connected this raga of the mountains with Siva, the presiding deity of the Himalayas’ (Ibid, p. 143)।

পূর্বোক্ত তথ্যাবলীর পরিপ্রেক্ষিতে এখানে কয়েকটি প্রশ্ন জাগে :

১. কৈশিক ও বোড়ি রাগের গান শিবসংশ্রবযুক্ত বলে উল্লিখিত হওয়ায় মনে হয় মঙ্গলগান মূলতঃ শিবমাহাত্ম্যমূলক গানই ছিল, কিন্তু হরিবংশে (২।৪৭।৮) যে মঙ্গলগানের উল্লেখ পাই তা কৃষ্ণলীলাবিষয়ক। জয়দেবের গীতগোবিন্দ ‘মঙ্গলগীতি’-রূপে বর্ণিত, অথচ তা-ও কৃষ্ণলীলাবিষয়ক। নবচর্চাপদের মঙ্গলগীত-রূপে উল্লিখিত চর্চাটির স্মরণীয় দেবতা হেরুক। আর মধ্যযুগের বাংলা মঙ্গলকাব্যে শিববৃত্তান্ত উল্লিখিত হলেও তা আংশিক, তার প্রধান বর্ণনীয় দেবতা চণ্ডী, মনসা, ধর্ম প্রভৃতি বিভিন্ন লৌকিক দেবতা। তাহলে সঙ্গীতশাস্ত্রের মঙ্গলপ্রবন্ধের সঙ্গে পরবর্তী কালের মঙ্গলগান বা মঙ্গলকাব্যের কোন যোগ আছে কি ?

২. সংগীতশাস্ত্রে মঙ্গলগানের জন্ম দুটি রাগ নির্দেশ করা হয়েছে—কৈশিক ও বোড়ি। কিন্তু পরবর্তী কালের গীতগোবিন্দে, নবতর চর্চায় ও মঙ্গলকাব্যসমূহে এই দুটি রাগ তো নয়ই উপরন্তু ভিন্নতর অনেক রাগ ব্যবহৃত হয়েছে। তাহলে, সংগীতশাস্ত্রের মঙ্গলপ্রবন্ধের সঙ্গে পরবর্তী মঙ্গলনামাক্রান্ত গানগুলির কি কোন যোগ নেই ?

এই প্রশ্নদ্বয়ের মীমাংসায় নিম্নোক্ত অনুমান চলতে পারে :

১. মঙ্গলগান গোড়ায় শিবলীলাবিষয়ক গানই ছিল, পরে ‘মঙ্গল’ কথাটির অর্থপ্রসার ঘটে শিব ছাড়াও অগ্র দেবতা এবং শেষ পর্যন্ত যে-কোন দেবতুল্য ব্যক্তির লীলাবিষয়ক গানে পরিণত হয়েছে অর্থাৎ মঙ্গলগীত = শিববিষয়ক গান > যে কোন দেবতাবিষয়ক গান (এই অর্থে গীতগোবিন্দ, নবচর্চা, বাংলা মঙ্গলকাব্যগুলি মঙ্গল গান) > যে কোন দেবতুল্য ব্যক্তির লীলাবিষয়ক গান (স্মরণীয় : ‘চৈতন্তমঙ্গল’, ‘অষ্টমতমঙ্গল’)।

২. যখনই মঙ্গলগানের বিষয়-পরিবর্তন হ'চিৎ হয়েছে, অহুমান করা যায়, তখনই নূতনতর বিষয়ভাবের প্রয়োজনে রাগ-রাগিণীরও পরিবর্তন সাধিত হয়েছে। ফলে গানের শ্রেণীনাম হিসাবে 'মঙ্গল' শব্দটি মাত্র রয়ে গিয়েছে, কিন্তু গানে ভিন্নতর রাগের সংযোজন হয়েছে। শুধু তাই নয়, মঙ্গলগানের রূপ আদিতে যা ছিল মঙ্গলনামাস্ক্রিত বাংলা রচনাতে নিশ্চয়ই তার পরিবর্তন হয়েছে। মঙ্গল-গান আদিতে নিশ্চয়ই প্রবন্ধগীতের সাধারণ রীতি অহুসারে উদ্গ্রাহ-মেলাপক-ক্রম ইত্যাদি ধাতুক্রমে গঠিত ছিল, কিন্তু বাংলা 'মঙ্গল' নামাস্ক্রিত দীর্ঘ রচনাগুলিতে প্রবন্ধগীতের এই চিরাচরিত ধাতুক্রম অহুসৃত হয় নি। শ্রীরাজেশ্বর মিত্র তাই অহুমান করেছেন : 'একটা কথা কিন্তু মনে জাগে যে মঙ্গলকাব্যের অতি বিস্তৃত পদাবলী কি ভাবে বড় বড় রাগে গাওয়া হত। এর তো স্বায়ী, অস্তুরা, সঞ্চারী, আভোগ নেই ;—তবে মল্লার, বসন্ত, শ্রীরাগ—এই সব রাগের ব্যবহার এইসব পদাবলীতে কিভাবে হত ? এর একমাত্র অহুমান এই হতে পারে যে এইসব রাগের কাঠামোটুকুই আবৃত্তির সুরে রক্ষিত হত ; আর কিছু নয়। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের শৈলী মঙ্গলকাব্যের গায়নপদ্ধতিতে অবলম্বন করবার সুরোগ ছিল না, কারণ মঙ্গলকাব্যগুলির উদ্দেশ্য উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের মাধ্যমে সঙ্গীত প্রচার নয়' (প্রাচীন বাঙলার সংগীত, পৃ. ৭৮)।

কাজেই দেখা যাচ্ছে, 'মঙ্গল' নামক প্রবন্ধগীতের রূপ কালভেদে পরিবর্তিত হয়েছে এবং সম্ভবতঃ ষাটশ শতকের দিকে বা তার কাছাকাছি সময়ে এই পরিবর্তনের হ্রদ ধরে মিথিলা ও বাংলা অঞ্চলে মঙ্গলগানের একটি অভিনেয় রূপ প্রতিষ্ঠিত হয়। এই অভিনেয় রূপটি 'নাটগীত' নামে পরিচিত। বঙ্গীয় কবি জয়দেবের গীতগোবিন্দ এবং মৈথিল কবি উমাপতি উপাধ্যায়ের 'পারিজাতহরণ' এই ধরনের নাটগীত-জাতীয় মঙ্গলগানের উদাহরণ। এই কাব্যদুটি যে প্রকৃতিতে নাটগীত ধরনের তা এদের আঙ্গিক বৈশিষ্ট্য বিচার করলেই বোঝা যায়। আর এগুলি যে 'মঙ্গল' জাতীয় রচনা তা কবিরা নিজেই কাব্যের মধ্যে উল্লেখ করেছেন—জয়দেব বলেছেন 'ত্রিজয়দেবকবেরিদং কুরুতে মৃদং মঙ্গলমুজ্জলগীতি', আর 'পারিজাতহরণে' হ্রদধারের উক্তি আছে 'আদিষ্টোহস্মি ত্রীহরিহরণদেবেন যথা উমাপত্যুপাধ্যায়বিরচিতং নবপারিজাতমঙ্গলম্'। আঙ্গিক সাদৃশ্যে বোঝা যায় বড়ু চণ্ডীদাসের 'ত্রীকৃষ্ণকীর্তন'ও 'গীতগোবিন্দ' ও

‘পারিজাতহরণে’র মত নাটগীত-জাতীয় মঙ্গলগান। এই ধরনের বিবৃতি-বর্ণনা-সংলাপময় রচনাকে যে সেকালে ‘নাটগীত’ বলা হত তার প্রমাণ পাই ১৫শ-১৬শ শতকের কবি শাবিরিদ্ খানের ‘বিদ্যাহুম্বর’ কাব্যে। শাবিরিদ্ খানের এই কাব্যে শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের মতই স্থানে স্থানে সংস্কৃত শ্লোকে দৃশ্যসংকেত দেওয়া আছে এবং শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের মতই এর কাব্যদেহ বিবৃতি-বর্ণনা ও সংলাপে গঠিত। এই কাব্যরূপকে শাবিরিদ্ খান ‘নাটগীত’ নামে অভিহিত করে বলেছেন :

শাবিরিদ্ খানে ভণে বিজ্ঞজন স্থানে ।

অশুদ্ধ থাকিলে পদ শুধিবা যতনে ॥

এ নাটগীতিতে তাল না করিবা ভঙ্গ ।

এক মনে শুনিলে বাড়িব মনোরঙ্গ ॥ ১২

এই নাটগীত সম্ভবতঃ মনুশ্য-অভিনীত ছিল (যেমন ১৭ সংখ্যক চর্চায় পাই ‘নাচন্তি বাজিল গান্তি দেবী। / বুদ্ধনাটক বিসমা হোই’ ॥ এবং কবিকঙ্কণ চণ্ডীতে পাই ‘নর্তকী নৃত্য করে / মন্দিরা ধরিয়া করে / গায়নে মঙ্গল গায় গীত।), তবে মনে হয় বিকল্পে পঞ্চালিকা বা পুতুল দিয়েও নৃত্যাভিনয়ের ব্যবস্থা ছিল। কারণ মঙ্গলগানের মনুশ্য-অভিনীত নাটগীত বা নৃত্যাভিনয়ে যে-সুশিক্ষিত নর্তকী ও গায়কের প্রয়োজন তার ব্যয়নির্বাহ রাজা-ভূস্বামী বা ধনী ব্যক্তির পৃষ্ঠপোষকতা ছাড়া সম্ভব ছিল না, পক্ষান্তরে নাটগীত ধনিগৃহ ছাড়াও সাধারণ স্থানে উপস্থাপিত হত। কবিকঙ্কণ চণ্ডীতে আছে কলিকৃষ্ণের অবসানে কালকেতুর স্বরাজ্যে প্রত্যাভর্তনের পর গুজরাটের সর্বত্র নাটগীত অহুষ্ঠিত হয়েছিল : ‘হাটে বা চাতরে মাঠে / নাটগীত গুজরাটে / সভার স্থস্থির হইল মতি’। হাটে-মাঠে-চাতরে যে নাটগীত অহুষ্ঠিত হ’ত তাতে ধনিগৃহের আনুকূল্যপ্রাপ্ত সুশিক্ষিত নর্তকী ও গায়কদের উপস্থিত থাকার সম্ভাবনা আপেক্ষিকভাবে কম। সেক্ষেত্রে ব্যয়সংকোচের প্রয়োজনে পুতুল ও পটচিত্রের ব্যবহারই অধিকতর সম্ভাব্যতাপূর্ণ বলে মনে হয়।

প্রকৃতপক্ষে মঙ্গলগান তথা দেবলীলাবিষয়ক গীতের সঙ্গে যে পঞ্চালিকা বা পুতুলের সংশ্রব ছিল তা নিছক অহুমানের বিষয় নয়, এ ব্যাপারে লিখিত প্রমাণ পাওয়া যায় দশম শতকের আলাংকারিক ভোজরাজের ‘শুভারপ্রকাশ’ বইতে। এই বইতে তিনি কতকগুলি উৎসবের পরিচয় দিতে গিয়ে ‘পাঞ্চালাহুযান’ নামে একটি উৎসবের উল্লেখ করেছেন :

‘পাঞ্চালমুনিপ্রবর্তিতয়া ভিন্নভাবাবেষণেষ্টিতৈঃ প্রহাসকীড়া পাঞ্চালানুমানম্, তস্য ভূতমাতৃকেতি প্রসিদ্ধিঃ’। ‘শৃঙ্গারপ্রকাশে’র এই বিবৃতির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে ডঃ ভি রাঘবন্ লিখেছেন : ‘The passage is not fully clear, but it seems to refer to some goddess-image being carried, followed by damsels, and the illustrative verse in the S[arasvati] K[antha] A[varan] shows that the damsels put on varied dress (nepathya) and dance. There is a celebration like this in Tamil literature called Pavai. Pavai means doll, image, panchalika. Damsels follow it singing and take it in procession. The Tamil vaisnavite religious poem of Andal named Tiruppavai adopts this celebration of Pavai as a literary form’ (Bhoja’s Sringaraprakas, p. 654)। ‘শৃঙ্গারপ্রকাশে’র স্তত্র ধরে বোঝা যায় দশম শতক বা তারও আগে উৎসব উপলক্ষে পঞ্চালিকা বা দেবপ্রতিমাকে শোভাযাত্রা সহকারে নিয়ে যাওয়া হত। পেছন পেছন মেয়েরা নানা বেশ ধারণ করে ‘ভিন্ন ভাষা’র [‘ভিন্ন ভাষা’ বলতে সম্ভবতঃ সংস্কৃতের আঞ্চলিক ভাষাকেই বোঝানো হয়েছে] নৃত্য, গীত ও অভিনয় করতে করতে অগ্রসর হত। পঞ্চালিকার অমুখ্য এই গানই হয়ত পঞ্চালিকা বা পাঞ্চালী নামে অভিহিত হয়েছিল। দাক্ষিণাত্যের ভক্তিমূলক ‘পাঠে’ সাহিত্য আমাদের এই অমুমানের সমর্থক। আমাদের আরও অমুমান এই যে, দেবলীলাবিষয়ক ‘মঙ্গলগীত’ উত্তরভারতীয় ইতিহাস অমুসারে বহু আগে থেকেই বাংলাদেশেও প্রচলিত ছিল, তবে ‘পাঞ্চালী’ বা পুতুল-প্রতিমার সংস্রববাহী নৃত্য-গীত-অভিনয়মূলক ‘পঞ্চালিকা’ বা ‘পাঞ্চালী’ গীতের ‘ফর্ম’ পরবর্তী কালে এ দেশে গৃহীত হয়। সংস্কৃত নাটকের ইতিহাসবেত্তাদের মধ্যে কেউ কেউ পাঞ্চালী-নাট্য বা পুতুলনাট্যের মধ্যে ভারতীয় নাট্যসাহিত্যের উৎস নির্দেশ করতে চেয়েছেন।^{১৩} এই উৎস-নির্দেশের সমীচীনতা সম্পর্কে বিতর্কে প্রবৃত্ত না হয়েও আমরা স্বচ্ছন্দে লক্ষ্য করি যে পুতুল-অভিনয় উত্তর ভারতের পরিবর্তে দক্ষিণ ভারতেই বিশেষ প্রচলিত ছিল। রাঘবন্-উল্লিখিত ‘পাঠে’ এই সত্যেরই ইঙ্গিত দেয়। অর্থাৎ দক্ষিণ ভারতের উৎসবে ও অমুঠানে পঞ্চালিকা বা পুতুল ব্যবহারের রীতি খুবই প্রাচীন ছিল। আমাদের মনে হয়, দাক্ষিণাত্য

থেকে আগত সেন-রাজাদের আমলেই এই দক্ষিণভারতস্থলভ নৃত্যাভিনয়সম্বলিত ‘পাঞ্চালী’ গীতের প্রথা বাংলাদেশেও প্রচলিত হয়। তবে ভোজ-বর্ণিত ‘পাঞ্চালানুযান’ বা দক্ষিণভারতীয় ‘পার্বৈ’ বা পাঞ্চালী-গান থেকে বাংলা পাঞ্চালীর স্থানকালোচিত পরিবর্তন ঘটেছিল। কারণ ‘পাঞ্চালানুযান’ ও ‘পার্বৈ’-এর ক্ষেত্রে চলমান পাঞ্চালীর পেছন পেছন নৃত্যগীতাভিনয় করা হত। কিন্তু বাংলা পাঁচালীতে ‘পাঞ্চালী’ বা দেবপ্রতিমা স্থির এবং নৃত্য-গীত অভিনয় তাঁর সামনে অমুষ্ঠিত। কাজেই পরিবর্তনটা এই ভাবে হতে পারে : পাঞ্চালী = চলমান পাঞ্চালী বা প্রতিমার পশ্চাতে অমুষ্ঠিত নৃত্যাভিনয়ের গীত > স্থির পাঞ্চালী বা প্রতিমার সম্মুখে অমুষ্ঠিত নৃত্যাভিনয়ের গীত। বাংলা ‘মঙ্গল’ নামাঙ্কিত কাব্যগুলিকে কোন কোন কবি যে ‘পাঁচালী’ আখ্যা দিয়েছেন সে সম্ভবতঃ এই অর্থেই। তবে আগেই উল্লেখ করা হয়েছে যে, মঙ্গলকাব্যের সব কবিই তাঁদের রচনাকে ‘পাঁচালী’ বলেন নি, আবার কেউ কেউ এমন রচনাকেও ‘পাঁচালী’ বলেছেন যা আদৌ মঙ্গলগান নয়। কাজেই বোঝা যায়, বাংলাদেশে পাঁচালী-গীতের নানা রূপান্তর ঘটেছে। কিন্তু এই রূপান্তর কোন্ কোন্ ধারায় কীভাবে ঘটেছে তা নিশ্চিত করে বলা কঠিন। কারণ নিশ্চিত হবার মত উপযুক্ত তথ্য আমাদের হাতে নেই। কাজেই একমাত্র সম্ভব তথ্যনির্ভর অনুমান।

মঙ্গলকাব্যের যেসব কবি তাঁদের কাব্যকে পাঁচালী নামে অভিহিত না করে গান বা গীতরূপে অভিহিত করেছেন, তাঁদের রচনায় একটা সাধারণ বৈশিষ্ট্য এই দেখা যায় যে তাতে বর্ণনার সঙ্গে গানেরও একটা বড় ভূমিকা আছে (দ্র. বিজয় গুপ্তের মনসামঙ্গল, দ্বিজমাধবের মঙ্গলচণ্ডীর গীত)। দ্বিজমাধবের বইতে গানের সংখ্যাই বেশী, মাঝে মাঝে বর্ণনা-অংশগুলি বিভিন্ন গানের মধ্যে যোগসূত্র রচনা করেছে। দ্বিজমাধব এই ধোঁজক রচনাগুলিকে ‘পয়ার’ নামে অভিহিত করেছেন, আর গল্প রচনাংশের আগে বিভিন্ন রাগের নামোল্লেখ করেছেন। বোধহয় ‘পয়ার’ নামোল্লেখের দ্বারা তিনি বোঝাতে চেয়েছেন যে এই অংশ স্বর-সহযোগে আবৃত্তি করতে হবে, এখানে স্বরের বদলে বর্ণনাই মুখ্য, পক্ষান্তরে রাগ-উল্লেখের দ্বারা বোঝাতে চেয়েছেন যে এই অংশ উল্লিখিত রাগে গল্প, এই অংশে বর্ণনা নয়, প্রচলিত গানের মত স্বরের বিস্তারই প্রধান লক্ষ্য। অর্থাৎ ‘পয়ার’ এখানে ছন্দ-বিশেষের নাম নয়, স্বরসহযোগে আবৃত্তিযোগ্য

বিশেষ রচনাপ্রকৃতির নাম। প্রকৃতপক্ষে পঞ্চদশ-ষোড়শ শতকে ‘পয়ার’ শব্দটি এই অর্থেই প্রচলিত ছিল। মালাধর এই অর্থেই বলেছিলেন ‘ভাগবত অর্থ যত পয়ারে বাঁধিয়া’—অর্থাৎ তিনি তাঁর কাব্যে সংস্কৃত ভাগবতের মর্মার্থ পয়ারে অর্থাৎ বিশেষ ধরনের পদবন্ধে বেঁধে প্রকাশ করেছেন। তিনি যে ‘পয়ার’ বলতে ‘পয়ার’ ছন্দকে বোঝান নি, তার প্রমাণ তাঁর কাব্যে পয়ার ছাড়াও ত্রিপিদী ছন্দ ব্যবহৃত হয়েছে। ‘পয়ার’ যে ঐ সময় বিশেষ ধরনের পদবন্ধ বা রচনাপ্রকৃতিকে বোঝাত তার ইঙ্গিত পাই বিশ্বসিংহের সভাকবি পীতাম্বরের মার্কণ্ডেয় পুরাণের অনুবাদে। ঐ কাব্যে কবি উল্লেখ করেছেন যে তাঁর অনুগ্রাহক যুবরাজ সমরসিংহ তাঁকে আদেশ করে বলেছিলেন :

পুরাণাদি শাস্ত্র আদি রহস্ত আছেয়।

পণ্ডিতে বুঝয় মাত্র অস্তে না বুঝয় ॥

এ কারণ লোক ভাঙ্গি সবে বুঝিবার ॥

নিজ দেশভাষা-বন্ধে রচিযো পয়ার ॥

অর্থাৎ পয়ার হচ্ছে বিশেষ ধরনের দেশীয় পদবন্ধ, যার ভাষা দেশীয় বা বাংলা এবং যার উদ্দেশ্য কোন বিষয়কে সহজবোধ্য আকারে উপস্থাপিত করা। বস্তুতঃ মালাধরও একই অর্থে ‘পয়ার’ কথাটি ব্যবহার করেছেন। এই ‘পয়ার’ নামটির সঙ্গে ‘পাঞ্চালী’ ‘পঞ্চালিকা’ ও ‘পাঁচালী’ নামটি কখনো একীকৃত হয়েছে, কখনো বা পাঁচালীর অন্তর্ভুক্ত বিশেষ ধরনের পদবন্ধের নাম হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। একীকরণের দৃষ্টান্ত মালাধর বহুর শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পীতাম্বরের দময়ন্তী চরিত্র, অনিরুদ্ধের ‘ভারত পয়ার’, আলাওলের ‘তোহফা’ ইত্যাদি (লক্ষণীয় : অনিরুদ্ধের কাছে ভারত-পাঁচালী = ‘ভারতপয়ার’)। এই একীকরণ ঠিক কবে ও কিভাবে হয়েছিল তা বলা কঠিন, তবে একীকরণের সম্ভাব্য কারণ এই যে উভয় শ্রেণীর রচনাই একদিক থেকে সমধর্মী—বর্ণনামূলক, সহজবোধ্য ও দেশীয় ভাষায় গ্রথিত। কিন্তু পাঁচালীতে বর্ণনা ছাড়াও নৃত্যগীতের অবকাশ ছিল, তাই হয়ত পয়ার ও পাঁচালী শেষ পর্যন্ত সমার্থক শব্দ হিসাবে থেকে যায় নি। পাঁচালী একটি বিশেষ ধরনের ব্যাপক রচনা যার সাহায্যে বর্ণনা, গীত ও নৃত্য অহুষ্ঠিত হত, ‘পয়ার’ শুধু তার বর্ণনার উপযোগী রচনাটুকুর নাম হিসাবেই পরিচিত হল। যে পাঁচালীতে গান ও নৃত্যের প্রাধান্য সেখানে দুটি গানের মধ্যবর্তী ‘পয়ার’ বা বর্ণনা-অংশ ভাবগত শৃঙ্খল বা যোজক-স্থলের কাজ

করত। এই জন্ত এই শ্রেণীর পয়ারকে কোথাও কোথাও বলা হয়েছে ‘শিকলি’ (<শৃঙ্খলিকা)। দ্বিজমাধব তাঁর চণ্ডীমঙ্গলে যেসব রচনাকে ‘পয়ার’ বলে অভিহিত করেছেন সেগুলি এই ‘শিকলি’ শ্রেণীর পয়ার। কৃত্তিবাস যে তাঁর রামায়ণ-পাঁচালীর প্রত্যেক কাণ্ডের প্রথম পয়ারটিকে ‘শিকলি’ নামে অভিহিত করেছেন, সে-ও এই অর্থে, অর্থাৎ এই পয়ার দিয়ে পূর্ববর্তী কাণ্ডের সঙ্গে পরবর্তী কাণ্ডকে শৃঙ্খলিত করা হয়েছে। দ্বিজ মাধব তাঁর শ্রীকৃষ্ণমঙ্গলে এই উদ্দেশ্যেই বলেছেন ‘নাচাড়ি শিকলি রূপে কহিব বিশেষ’ অর্থাৎ তাঁর কাব্যে ‘শিকলি’ ও ‘নাচাড়ি’ এই দুই শ্রেণীর রচনাই থাকবে। প্রকৃতপক্ষে শ্রীকৃষ্ণমঙ্গলে ‘শিকলি’ অর্থাৎ বর্ণনাঅংশ এবং ‘নাচাড়ি’ অর্থাৎ গেষ অংশ প্রায় সমান সমান। তবে এখানে একটা বিষয় পরিষ্কার করা দরকার। শ্রীকৃষ্ণমঙ্গল ছাড়াও অত্যান্ত বিভিন্ন জায়গায় (যথা, কৃত্তিবাসের রামায়ণ, কবিকঙ্কণ চণ্ডী, বিজয় গুপ্তের মনসামঙ্গল, নারায়ণ দেবের মনসামঙ্গল প্রভৃতি) পয়ারের পাশে নাচাড়ি জাতীয় রচনার উল্লেখ আছে এবং এই অংশের আগে অনেক ক্ষেত্রে রাগের নাম উল্লিখিত আছে। এ থেকে মনে হতে পারে যে ‘নাচাড়ি’র অর্থ গান। ‘নাচাড়ী’ (ডি) গান বটে, কিন্তু যে কোন রকমের গান নয়। মধ্যযুগের পাঁচালীতে দুধরনের গান প্রচলিত ছিল—এক ধরনের গান রাগতাল সহযোগে একক বা সম্মেলকভাবে গেয়—এতে বাজের সংস্রব থাকলেও নৃত্যের যোগ ছিল না। আর এক ধরনের গান নৃত্যসহযোগে গাওয়া হত—এর নামই নাচাড়ি (পাঠান্তরে ‘লাচাড়ী’ <নৃত্যপাটিকা)। এই নৃত্য নর্তকী, পাঞ্চালী (পুতুল) বা গায়নদ্বারা অলুপ্তিত হত। তবে এই নৃত্যের বৈশিষ্ট্য এই ছিল যে, এতে অভিনয়ের ভাবও যুক্ত হত। বিজয় গুপ্তের কাব্যে প্রায়ই আছে ‘পয়ার এড়িয়া বল লাচাড়ীর ছন্দ’ কিংবা ‘লাচাড়ী পড়িল গাইন পয়ার বিচ্ছেদ’, নারায়ণ দেব বলেছেন ‘পয়ার এড়িয়া বোলম লাচাড়ী’, মুকুন্দও পয়ারের পাশে নাচাড়ির কথা অনেকবার উল্লেখ করেছেন : ‘ছায়ার প্রসঙ্গে নাচাড়ি গাব গীত’ কিংবা ‘প্রশংসা প্রসঙ্গে নাচাড়ি গাব গীত’। এই তিনজন ছাড়াও অত্যান্ত অনেক কবি পয়ার ও নাচাড়িকে দুটি ভিন্ন প্রকৃতির পদবন্ধ বলে ইঙ্গিত দিয়েছেন। এই পার্থক্য উপস্থাপনাগত। পয়ার সুরসহযোগে পাঠিতব্য বা আবৃত্তিযোগ্য পদবন্ধ আর নাচাড়ি নৃত্যসম্বিত গেষ পদবন্ধ। সাধারণভাবে মনে হতে পারে, পয়ার হচ্ছে ৮+৬ মাত্রার দ্বিপদী পদবন্ধ, আর নাচাড়ী ৮+৮+১০ মাত্রার ত্রিপদী

পদবন্ধ। কিন্তু এই পার্শ্বক্য চূড়ান্ত বা ষথার্শ্ব নয়। কারণ পয়ার ৮+৬ মাত্রার হতে পারে, কিন্তু নাচাড়ী সর্বত্র ৮+৮+১০ মাত্রার ত্রিপদী নয়। অনেক ক্ষেত্রে ত্রিপদী নাচাড়ীরও সন্ধান মেলে :

সভে বলে খুলনার/বর মিল্যাচে ভাল।

মদনমোহন রূপে/বর কর্যাচে আল ॥

এক ঘুবতী বলে সই/মোর কর্ম মন্দ।

অভাগিয়া পতি মোর/হুই চক্ষু অন্ধ ॥

কিংবা বিজয় গুপ্তের রচনায় একটি নাচাড়ি :

জগত মোহন/শিবের নাচ।

সঙ্গে নাচে শিবের/ভূত পিশাচ ॥

রঙ্গে নেহালি/গৌরীর মুখ।

নাচে গঙ্গাধর/মনের কোতুক ॥

সুতরাং পয়ারের সঙ্গে নাচাড়ির প্রভেদ মাত্রা বা পর্বগত নয়, উপস্থাপনাগত। পয়ার বর্ণনীয় পদবন্ধ আর নাচাড়ি নৃত্যসংগত রচনাবন্ধ। আর নাচাড়িতে যে মাত্রা ও পর্ব-বৈষম্য তা-ও নাচের তালবৈষম্যের জ্ঞাত। যেখানে নাচের তাল দ্রুত সেখানে মাত্রাসংখ্যা হ্রস্ব, পর্বসংখ্যাও অনতিবিস্তর, আর যেখানে নাচের তাল বিলম্বিত সেখানে মাত্রাসংখ্যা দীর্ঘ, পর্বসংখ্যাও বিস্তারিত। বলা বাহুল্য, তালের এই তারতম্য বিষয়ভাবের প্রকৃতির উপর নির্ভর করত।

কাজেই দেখা যাচ্ছে, পাঁচালীতে মোটামুটি তিন ধরনের রচনা-অংশ ছিল : ১. বর্ণনামূলক, ২. গান, ৩. নৃত্যাত্মক গান। তবে এই তিন শ্রেণীর রচনার মধ্যে নিছক গানের পরিমাণ অপেক্ষাকৃত কম ছিল এবং কালক্রমে পাঁচালীতে আবৃত্তিযোগ্য বর্ণনীয় রচনা ও গানযোগ্য নাচাড়িই প্রাধান্য লাভ করে। আমাদের এই অহুমানের সমর্থন পাই কবিকঙ্কণ চণ্ডীর সোনামুখী পুথিতে (দ্র. চণ্ডীমঙ্গল : ডঃ সুকুমার সেন সম্পাদিত, সাহিত্য অকাদেমি)। এই পুথিতে গায়কের প্রতি এমন কতকগুলি নির্দেশসহ আছে যা থেকে অহুমান করা যায় চণ্ডীমঙ্গল সেকালে কীভাবে গাওয়া হত। ডঃ সেন লিখেছেন : “এই স্ত্র হইল ‘চালন’ (বা ‘চালান’), ‘চৌপদি ছন্দ’, ‘পয়ার ছন্দ গিতে’, ‘ধাবাড়ি’, ‘ছুটা মান’, ‘চৌপদি তিনজন’, ‘কাঁকা মান’, ‘ছুটা জাত (= জতি ?)’, ‘বারান্নি রাগ পয়ার ছন্দ’, ‘পয়ার ছন্দ ভূপালি রাগ’, ‘চৌপদি ছন্দ ভাট্যালি রাগ’, ‘বারমানি ছন্দ’, ‘মঙ্গল রাগ সটপদি ছন্দ’, ‘আলিসা

কামোদ রাগ' ইত্যাদি উল্লেখ। এখানে ছন্দ কবিতার হাঁদ (metre) নয়, গাইবার অথবা নাচের কিংবা বাজনার অথবা নাচ ও বাজনার ঢঙ বলিয়া মনে হয়। কবিকঙ্কণের মূল রচনায় এই অর্থে 'ছন্দ' শব্দটির অনেকবার প্রয়োগ আছে। যেমন, 'রচিয়া মধুর পদে একপদী ছন্দ'। পুথিতে তালের উল্লেখ নাই, আছে মানের। মুকুন্দ নিজে 'তালমান' শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন। এই 'সমস্ত' শব্দটি ভাঙ্গিয়াই 'তাল' ও 'মান' শব্দ আধুনিক অর্থে ব্যবহৃত হইতেছে। অতুমান করি 'তাল' মানে ছিল আঘাত (ইংরাজী beat) আর 'মান' মানে কাক (ইংরাজী bar)। 'ছুটা মান' মনে হয় ছোট অর্থাৎ দ্রুততর তাল। 'ছুটা জাত' ছোট বিরাম। 'চালন' আলম্বনে অর্থাৎ টানিয়া টানিয়া গাওয়া। 'ধাড়াড়ি' = 'দ্রুত বেগে গাহিয়া যাওয়া'। 'কাঁপা মান' = লাফানো তাল। পআর ছন্দ = ক্ষিপ্ৰবেগে সুর করে পড়ার ঢঙ (পয়ার ছন্দকে কোন কোন পুরনো রচনায় 'খর্বছন্দ' বলা হয়েছে, এক্ষেত্রে খর্ব = ক্ষিপ্ৰ)। অর্থাৎ এই পুথির কোন অংশ সুরসহযোগে দ্রুত তালে আবৃত্তি করা হত, এইগুলিই 'পয়ার-প্রবন্ধ', আর কোন অংশ দীর্ঘ সময় ধরে টেনে টেনে গাওয়া হত, এইগুলিই 'দীর্ঘ ছন্দ', হয়ত আগে এই সব অংশের সঙ্গে নাচের সম্পর্ক ছিল, তাই 'নাচাড়ি'। পরে নাচের দায়িত্ব গায়ন নিজেই গ্রহণ করেছিল, সে নাচের সঙ্গে হাতের চামর ঢুলিয়ে বর্ণনীয় ভাবটি ফুটিয়ে তোলার চেষ্টা করত।

চণ্ডীমঙ্গলের সোনামুখী পুথিতে গানের যে সূত্রনির্দেশ পাওয়া যায় তা শুধু চণ্ডীমঙ্গলের ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য নয়, অত্র মঙ্গলকাব্য তথা পাঁচালী-জাতীয় সব রচনার ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। সোনামুখী পুথিটি ১৮১৬ খ্রীষ্টাব্দে অঙ্কলিখিত। কাজেই এই পুথিতে মঙ্গলগানের যে রীতিপদ্ধতির নির্দেশ পাওয়া যায় তাকে অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষ দিকে প্রচলিত রীতিপদ্ধতি বলে ধরে নেওয়া যায়। এর পর ঊনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয়-চতুর্থ দশক থেকে দাশরথি রায় প্রমুখ পাঁচালী-কারের উত্থোগে পাঁচালীর বিষয়বস্তু ও উপস্থাপনা-পদ্ধতির ক্ষেত্রে নতনত্ব দেখা দিল। বিষয়বস্তুর দিক থেকে দেখা গেল চিরচরিত পৌরাণিক বিষয়বস্তু ছাড়াও সমসাময়িক সমাজপ্রসঙ্গও (যথা, বিধবাবিবাহ) গৃহীত হয়েছে, অন্যদিকে উপস্থাপনার দিক থেকে দেখা গেল: 'মূল গায়ন ভাড়া পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দে আখ্যাত ভাগটি আবৃত্তি করিয়া যাইতেন, এবং মুখ্যতঃ ইহা

হইত নাটকীয় ভঙ্গীতে উদ্ভব-প্রত্যুদ্ভব জাতীয়। গায়ন একাই বিভিন্ন পাত্রের মুখপাত্র হইতেন। কখনো ঢাকাটিগ্ননী করিতেন, মূল আখ্যানের কঁকে কঁকে উপাখ্যান বা রসাল প্রসঙ্গ বিস্তার করিয়া রসবৈচিত্র্য সৃষ্টি করিতেন। কথায় তাৎপর্য বিশ্লেষণ করিতেন কোশলে কাকু, শ্লেষ ও অর্থবহ বিশেষ অলঙ্কারী দ্বারা। ছড়াকাটা হইল ইহার অন্যতম শ্রেষ্ঠ বৈশিষ্ট্য। গল্পে ছোট কথারও ব্যবহার হইত। তারপর বিবৃতি বা কথোপকথন যখন ভাবের দিক দিয়া চরমে উপনীত হইত, তখনই তাহা গানের মধ্য দিয়া আত্মপ্রকাশ করিত। মূল গায়নই সর্বদা গান গাহিতেন না, বরং গানের জন্যই অন্য সুগায়ক নির্দিষ্ট থাকিত। মূল গায়ন আবৃত্তি করিয়া, ছড়া কাটিয়া, ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ করিয়া আসল কাহিনীটিকে নিশ্চিত পরিণতিতে পৌছাইয়া দিতেন।^{১৪} পাঁচালীর এই উপস্থাপনাগত পরিবর্তনের কারণ পার্শ্ববর্তী অপর কতকগুলি প্রমোদ-মাধ্যমের (যথা, কবিগান, আখড়াই, তর্জা, যাত্রা প্রভৃতি) প্রভাব। অর্থাৎ মধ্যযুগের পদসংগীতের মত মধ্যযুগের পাঁচালী-গীতও কালক্রমে যুগবশবর্তী হয়ে তার ঐতিহ্যগত সাদৃশ্যবোধ বৈশিষ্ট্যটি বিসর্জন দিয়েছিল। তবে সাহিত্যরূপের দিক দিয়ে পাঁচালীর কাব্যরূপটি ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত বাংলা কাব্যের রূপরীতিকে নিয়ন্ত্রিত করেছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের কাব্য যদিও মধ্যযুগের পাঁচালীর মত গল্প প্রকৃতির ছিল না, মূদ্রাষত্বের প্রচলনের ফলে তার পাঠ্য-প্রকৃতি তখন প্রতিষ্ঠিত হতে শুরু করেছিল, তথাপি তার পয়ার-ত্রিপদী-স্বরবৃত্ত ছন্দের রচনাশৈলীকে মধ্যযুগীয় পাঁচালীর পয়ার-নাচাড়ীর মত স্বর-সহযোগে আবৃত্তি করা অসম্ভব ছিল না। অর্থাৎ পাঁচালীর প্রভাব তখন বাহ্যতঃ স্বীকৃত না হলেও ভেতরে ভেতরে পাঁচালীর সঙ্গে তার একটা নাড়ীর টান বজায় ছিল। সেদিক থেকে মধুসূদনের ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ই বাংলা সাহিত্যের প্রথম আধুনিক কাব্য, কারণ এই কাব্যে কবি দুই চরণের শেষে আত্মপ্রাসিক মিত্রতার সহস্রাব্দপ্রাচীন ঐতিহ্য লঙ্ঘন করে যতি ও ছেদবিচ্ছিন্নের যে নতুন রীতি প্রবর্তন করলেন তাতে এই কাব্য স্বরসহযোগে পাঠ করার আর উপায় রইল না। ফলে এই কাব্য হয়ে দাঁড়াল স্বরবর্জিত পাঠের উপযোগী। এইখান থেকেই বাংলা কাব্যের সঙ্গে সংগীতের নিত্যসম্বন্ধের অবসান ঘটল। কিন্তু তার আগে পর্যন্ত বাংলা কাব্যে বিষয়গত আধুনিকতা এলেও (যথা, রঙ্গলালের কাব্য) রীতিগত মধ্যযুগীনতা অব্যাহত ছিল ॥

প্রাসঙ্গিক টীকা

১. এতৈঃ সঙ্কীতবিদভিঃ সুরনিকরসরিংকাস্তমন্তুর্বিগাহ
প্রোন্মীলৎসুস্রোবপ্রবিত্তগতিকাঃ কল্লিতাঃ কেহপি রাগাঃ ।
তদ্গানার্থন্তু বিভ্রাপতিকবিকৃতিনা কল্লিতাস্তু ধ্রুবা যাঃ
তাসামেকোহগ্রগাতাভবদিহ জয়তঃ সংসদি শ্রীনৃপস্ত ॥

বা-সা-ই, ১ম, পূর্ব. ধ্রু, পৃ ৩৮৯ থেকে পুনরুদ্ধৃত ।

২. 'কীর্তন' : খগেন্দ্রনাথ মিত্র, পৃ. ৫২-৫৩ ।
৩. সংগীত : দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে আলোচনা, রবীন্দ্ররচনাবলী, শতবার্ষিক সংস্করণ,
১৪শ খণ্ড, পৃ. ২২১-২২ ।

৪. বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত, ৪র্থ খণ্ড : ডঃ অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, পৃ. ৩৪০-৪১ ।

৫. এ সম্পর্কে দুটি প্রায়-সমসাময়িক সাক্ষ্য :

(ক) 'The গীত or elegiac style of writing is so very loose and arbitrary that I cannot lay down any rules for its construction' : N. B. Halhed. : A Grammar of the Bengal language. F. 205. [1778 A.D.]

(খ) 'গোড় দেশে না গীতের শৃঙ্খলা আছে, না গোড় দেশীয় ভাষাতে কবিতার পরিপাট্য উত্তম রূপে আছে' : রামমোহন রায় : গোড়ীয় ব্যাকরণ/ছন্দ : [১৮২৬-৩৩ খ্রী :] ।

৬. Bengali Literature in the 19th century : Dr S. K. De, 2nd Revised ed. p. 395-96

৭. মধ্যযুগের সাহিত্যে সমাজ ও সংস্কৃতির রূপ : ডঃ আহমদ শরীফ, পৃ. ১১৬
৮. ইসলামি বাংলা সাহিত্য : ডঃ সুকুমার সেন, ২য় সং, পৃ. ২৭ ।
৯. শাবিরিদ্দ খান গ্রন্থাবলী : ডঃ আহমদ শরীফ সম্পাদিত, পৃ. ৬০ ।
১০. কবিকঙ্কণ চণ্ডী : ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও বিশ্বপতি চৌধুরী সম্পাদিত (ক. বি.),
পৃ. ৪৪ ।
১১. কবি আলাওল বরচিত তোহফা : গোলাম সামদানী কোরায়শী-সম্পাদিত, পৃ. ৪৮ ।
১২. শাবিরিদ্দ খান গ্রন্থাবলী : ডঃ আহমদ শরীফ সম্পাদিত, পৃ. ৮ ।
১৩. The Sanskrit Drama. : A. Berriedale Keith, p. 52-53.
১৪. দাশরথি ও তাহার পাঁচালী : ডঃ হরিগদ চক্রবর্তী, পৃ. ৬৪-৬৫ ।

রূপরাম চক্রবর্তী-রচিত
ধর্মমঙ্গল কাব্যের একটি পালার পুথি
'ইছায়ের পালা'

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের অধ্যক্ষ ডঃ অজিত কুমার ঘোষ মহাশয়ের আনুকূল্যে যখন বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের জন্ম একটি পুথিশালা স্থাপনে প্রয়াসী হই, তখন আমাদের প্রাক্তন ছাত্র শ্রীমান গোপালচন্দ্র রায় তার নিজের বাসভূমি বাঁকুড়া জেলার কয়েকটি গ্রাম থেকে অনেকগুলি পুথি সংগ্রহ করে আনে। আলোচ্য পুথিটি সেই সংগ্রহেরই অন্তর্ভুক্ত। পুথিশালার মূলিত তালিকা অনুসারে পুথিটির ক্রমিক সংখ্যা ১৫ (দ্রঃ রবীন্দ্রভারতী পত্রিকা, মাঘ-১৯৫৩, পৃঃ ২২)।

পুথিটি হাতে তৈরি কাগজে লেখা, কিছু কাগজ ভাঁজ-করা, কিছু নি-ভাঁজ। পুথির মাঝামাঝি জায়গায় বন্ধনস্থলের জন্ম বর্গাকৃতি জায়গা ফাঁকা থাকলেও সেখানে কোন ছিদ্র নেই। পুথি কালো কালিতে লেখা, অক্ষর উজ্জল, তবে স্থানে স্থানে লেখা অস্পষ্ট হয়ে গিয়েছে। পুথির আকৃতি ৩৪ সে. মি. X ১০ সে. মি. (১৩ ১/২" X ৪ ১/২")।

পুথিটিতে মোট ১৭টি পাতা আছে। ১নং পাতা ও ১৭নং পাতায় মাত্র এক পৃষ্ঠায় লেখা আছে, বাকী পাতাগুলির উভয় পৃষ্ঠাতেই লেখা (এখানে উভয় পৃষ্ঠার মধ্যে সম্মুখ পৃষ্ঠাকে ২ক, ৩ক ইত্যাদি এবং পশ্চাৎ পৃষ্ঠাকে ২খ, ৩খ ইত্যাদি ক্রমে নির্দেশ করা হলো)। প্রতি পাতার কয়েকটি চরণ খুব কাছাকাছি লিখে তারপর এক লাইন ফাঁক দিয়ে আবার কয়েক লাইন কাছাকাছি করে লেখা হয়েছে, ফাঁক দেবার উদ্দেশ্য হয়ত সম্ভাব্য সংশোধন ও তোলা পাঠের জন্ম জায়গা রাখা। সম্মিলিত চরণগুলির পারস্পর্য অনুসারে প্রতি পৃষ্ঠার চরণসংখ্যার হিসাব নিম্নরূপ :

পৃষ্ঠা	চরণসংখ্যা
১	৩+৩+৩=৯ [অর্থাৎ প্রতি ৩ লাইন অন্তর একটু ফাঁক]।
২ক,-২	৩+৩+৩=৯
৩ক,-৩	৩+৩+৩=৯

পৃষ্ঠা	চরণসংখ্যা
৪।ক	৩+৪+৩=১০
৪।খ	৩+৩+৩=৯
৫।ক	৩+৩+৩=৯
৫।খ	৩+৪+৩=১০
৬।ক,-খ	৩+৩+৩=৯
৭।ক,-খ	৩+৩+৩=৯
৮।ক,-খ	৩+৩+৩=৯
৯-১৬।ক,-খ	৩+৪+৩=১০
১৭	৩+৩+২=৮

পুথির ১নং পাতাটি মাঝ বরাবর ছিন্ন, পাতার বামার্ধ আমাদের হস্তগত, দক্ষিণার্ধ অবলুপ্ত।

পুস্পিকা অহুসারে পুথির লিপিকাল 'সন ১০৩২ সাল তাং ১ পোষ'। সন ১০৩২ সালকে বঙ্গাব্দ ধরলে খ্রীষ্টাব্দ হয় ১৬৩২, কিন্তু পুথির প্রাপ্তিস্থান মল্লভূমি বাঁকুড়া হওয়ায় ঐ সাল মল্লাব্দ কিনা তা বিবেচনা করতে হয়। ঐ সাল মল্লাব্দ হলে খ্রীষ্টাব্দ হয় ১৭৩৫। তবে লিপির হাঁদ, কাগজের জীর্ণতা ও পুথির ভাষাগত বৈশিষ্ট্য দেখে মনে হয় পুথিটি সপ্তদশ শতকে লিখিত হওয়া একেবারে অসম্ভব নয়। পুস্পিকা থেকে পুথি সম্পর্কে আরও কয়েকটি তথ্য জানা যায় : পুথির লিপিকরের নাম শ্রীপরসরাম (পরশুরাম না পুরুষরাম?) ঘোষ। লিপিকরই সম্ভবতঃ পুথিটির মালিক। তিনি 'নিম্ন কলু' নামক কোন ব্যক্তিকে দুই আনার বিনিময়ে পুথিটি 'পঠন করিতে' দিয়েছিলেন। দুই আনা পুথির ভাড়া বা মূল্য হতে পারে।

লিপির দিক থেকে পুথিতে কয়েকটি বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায় : (১) ঙ্গ ও ঙ্গ-কারের সম্পূর্ণ অহুপস্থিতি, হ্রস্ব-দীর্ঘ-নির্বিশেষে ই-ঋনির জ্ঞাত্য সর্বত্র হ্রস্ব ই ও ই-কারের ব্যবহার ; (২) পুথিতে উ হরফটি নেই, তৎপরিবর্তে সর্বত্র উ হরফটি ব্যবহৃত, অত্রদিকে উ-কার কোথাও নেই (কেবল 'রু' ছাড়া), হ্রস্ব-দীর্ঘ-নির্বিশেষে সর্বত্র উ-কার ব্যবহৃত ; (৩) উ-কারের লিপিবৈচিত্র্য : (ক) ৺, (খ) ৳, (গ) বর্ণভেদে চিহ্নভেদ, যেমন : প্+উ=‘পৃ’, দ্+উ=‘দৃ’, ল্+উ=‘লৃ’, হ্+উ=‘হৃ’, ন্+উ=‘নৃ’, জ্+উ=‘জৃ’, ত্+উ=‘তৃ’

ক্+উ=‘ক’, ভ্+উ=‘ভ’, ম্+উ=‘ম’। তবে কয়েক জায়গায় আধুনিক ধরনের ক্+উ=‘কু’ ও ন্+উ=‘নু’, ল্+উ=‘লু’ হরফও আছে—এ থেকে সম্ভেদ জাগা স্বাভাবিক পুথিটি এক হাতে লেখা কিনা। কিন্তু একই পঙ্ক্তিতে (যেমন ১৫১ক পৃষ্ঠায়) প্রাচীন ‘ক’ ও অর্বাচীন ‘কু’ হরফ লিখিত হওয়ায় মনে হয় পুথির লিপিকর দুই ব্যক্তি নন, একই ব্যক্তি; তবে তিনি এমন এক ব্যক্তি যিনি প্রাচীন ও নব্য দুই রীতির সঙ্গেই পরিচিত ছিলেন। এই পুথি যখন লিখিত হয় তখন লিপিকর্মের ক্ষেত্রে দ্রুতলিখনের প্রয়োজনে হয়ত পুরনো রীতির পাশাপাশি নতুন রীতির হুচনা হচ্ছিল। এই পুথির লিপিকর হয়ত নতুন রীতিকেও বরণ করতে অগ্রস্বত ছিলেন না। (৩) ‘জ’-এর জন্ত সর্বত্র ‘জ’। যেমন, অজ্ঞান=পুথির বানান ‘অজ্ঞান’। (৫) ন, ণ, ল=‘ন’। লিপিকর্ম সম্পর্কে আর একটি প্রশ্ন জাগে: পুথির কয়েকটি জায়গায় ও-কার >উ-কার, যেমন, জ্যোতি>‘জুতি’ (২৫), যোগ্য>‘জুজ’ (৪৫) উনকোটি >‘উনকুটি’ (৬১ক) এবং শোণিত>‘সুনিত’ (১২১ক, ১৩১ক)। এছাড়া, পুথিতে নাসিক্যযুক্ত ‘ঢে’কুর’ ও নাসিক্যহীন ‘ঢেকুর’ এবং ‘কাপে’ ও ‘কাপে’ দুই বানানই পাওয়া যায়। ও-কারের উ-কারীভবন এবং স্থানে স্থানে নাসিক্যহীনতা থেকে সংশয় জাগে লিপিকর লিপিকর্মের সময় মাঝে মাঝে কোন পূর্ববঙ্গীয় ব্যক্তির কাছে ঋতিলিখন নিয়েছিলেন কি না। কারণ এই ধরনের ধ্বনিবৈশিষ্ট্য পশ্চিমবঙ্গ অপেক্ষা পূর্ববঙ্গের উপভাষাতেই বহুব্যাপক। আমাদের অসুমান সত্য হলে বুঝতে হবে লিপিকর মাঝে মাঝে পূর্ববঙ্গীয় ব্যক্তির সাহায্য নিয়েছেন, সব সময় নয়, কারণ পুথির সর্বত্র ও-কারের উ-কারীভবন ও ধ্বনিবিশেষের নাসিক্য-হীনতা নেই, অথবা এমন হতে পারে যে যিনি লিপিকরকে ঋতিলিখনে সাহায্য করেছিলেন তিনি দীর্ঘকাল রাঢ়ে বসবাস করায় রাঢ়ী ধ্বনিবৈশিষ্ট্য আয়ত্ত-করেছেন, কিন্তু পূর্ববঙ্গীয় ধ্বনি-সংস্কার একেবারে বর্জন করতে পারেন নি।

ভাষার দিক থেকে সবচেয়ে লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য হচ্ছে অপিনিহিতির আভাস: পরিপূর্ণ কৈল্য বরভরা। ঢেকুরের গড় হইল্য নত্যের সিউলি, স্মৃখে ধর্যাছে কেহ পজার পদ্ধতি, লঙ্কার ভিতর জেন সাজ্যাছে রাবন; ইয়া-অন্ত অসমাণিকার পদের সঙ্গে প্রায় সমান্তরালভাবে া-অন্ত রূপ পাওয়া যায়: ইষরি সুনিল বস্তা দেউল ভিতরে (৮ক); এহা দেখ্যা দেবতা সকল হাশ্যা মৈল্যা (১২৫)। ৭১ক পৃষ্ঠার একটি পঙ্ক্তিতে অসমাণিকা ক্রিয়া ‘করি’

(<করিয়্য) কেটে 'কর্যা' করা হয়েছে ['কাগজ হিসাব কর্যা ঢেকুরের কর নিব']। ক্রিয়াপদের ক্ষেত্রে ভবিষ্যৎ কালের ক্রিয়ারূপে :

প্রথম পুরুষ ক্রিয়াবিভক্তি : -ইব, -ব :

সেই রূপ হ'ব গিত পদের গাঁথনি ।
ইছাই নিধনে ধর্ম পাব পুষ্পপানি ।
সুনিত বাঁশ্না দেবি করিব ভক্ষণ ।
ইছাই মরিব রনে আমি নাহি জানি ।
দেবতা তোমার ঘরে নাঞি খাব জল ।

মধ্যম পুরুষ ক্রিয়াবিভক্তি : -ইবে, -ইবি

তিন বিরে নিধন করিবে তিন সরে ।
কার বোলে হারাইবে বিফল পরানি ।
উচিত বলিতে গালি দিবে মহাশয় ।
মরনের ডরে পারা করিবি পিরিত (৭ক) ।

উত্তম পুরুষ ক্রিয়াবিভক্তি : -ইব

আমি আগে সাধিব ইছাইয়ের সনে রণ ।
রাজটিকা আপনি কপালে তোর দিব ।
কাগজ হিসাব কর্যা ঢেকুরের কর নিব ॥

[একটি মাত্র বাক্যে -ইব-র বদলে 'মু' বিভক্তি আছে :

'আজি রনে আপনি ধরিমু খজ্জাঢাল' (৩খ) ।

লক্ষণীয়, উত্তম পুরুষ ভবিষ্যতে 'মু' বিভক্তি

পূর্ববঙ্গীয় উপভাষার একটি বৈশিষ্ট্য, এখানে

লিপিকর্মের শ্রুতিলিখন সম্পর্কে আমাদের

পূর্বোক্ত অনুমানের সমর্থন মেলে ।]

সহার্থক অনুসর্গ 'সজ্জতি' : রাখাল সজ্জতি রনে বড় লজ্জা পাবে (৫ক),

পদ্মার সজ্জতি ছিল গঙ্গার জিবন (১৬খ) ।

অপাদান অনুসর্গ -এ হৈতে : হাথে হৈতে সর্বজয়া উরিলা গগনে (২ক)

ছুরে হৈতে ভাল স্থনি (২খ) ।

পুথিতে ভণিতায় সর্বত্র ষিঙ্গ রূপরামের নাম আছে । ভণিতাগুলি নিম্নরূপ :

ষিঙ্গ রূপরাম গান ধর্মের লংজিত—২ বার ।

ষিঙ্গ রূপরাম গান ধর্মের মজল—৩ বার ।

দ্বিজ রূপরায় গান অনাস্তের বরে—১ বার।

দ্বিজ রূপরায় গান লখা নিরঞ্জন—১ বার।

অপরূপ সজ্জিত রচিত রূপরায়—১ বার।

ধর্মের মঙ্গল দ্বিজ রূপরায় গায়—১ বার।

অনাদি মঙ্গল দ্বিজ রূপরায় গায়—২ বার।

দ্বিজ রূপরায় রসগান —১ বার।

রূপরায় গান গিত —১ বার।

তবে এখানে দুটি বিষয় উল্লেখ করা দরকার : (১) পুথির প্রথম পাতায় দ্বিজ রূপরায় ছাড়াও আর একটি নাম পাওয়া যায়—দ্বিজ, ধর্মদাস। ইনি সম্ভবতঃ রূপরায়ের কাব্যের গায়ের। এখানে উল্লেখযোগ্য যে ডঃ স্কুমার সেন ও ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য উভয়েই ধর্মদাস নামে এক ধর্মমঙ্গল-রচয়িতা গায়কের নাম উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাঁদের উল্লিখিত ধর্মদাস বৈষ্ণব, পক্ষান্তরে এই পুথির ধর্মদাস ‘দ্বিজ’। আমাদের পুথির ধর্মদাস কি তবে ভিন্ন ব্যক্তি ? (২) ওক পৃষ্ঠায় ‘ঢেঁকুর দক্ষিণে সেন করিল মোকাম’—এই পঙ্ক্তি দিয়ে যে স্তবক শুরু হয়েছে, তাকে ১ সংখ্যায় ও তার পর থেকে প্রত্যেকটি স্তবককে ২, ৩ প্রভৃতি সংখ্যাক্রমে চিহ্নিত করা হয়েছে। কিন্তু ১ ও ২ পাতার স্তবকগুলিতে কোন ক্রমিক সংখ্যা নেই। এই অসংখ্যাত স্তবকগুলির একটিতেই দ্বিজ ধর্মদাসের নাম পাই। অতীতকালে, ক. বি. ৩২৬৮ নং পুথি যে পঙ্ক্তি দিয়ে শুরু হচ্ছে [‘ঢেঁকুর দক্ষিণ গড়ে করিল মোকাম’] তার সঙ্গে আমাদের পুথির প্রথম সংখ্যাত স্তবকটির প্রথম পঙ্ক্তির মিল আছে [‘ঢেঁকুর দক্ষিণে সেন করিল মোকাম’]। তাহলে এই অসংখ্যাত স্তবক থেকে যে অংশ পাওয়া যায় তা-ই রূপরায়ের মূল রচনা, তার পূর্ববর্তী অংশ স্থানে স্থানে রূপরায়ের নামাঙ্কিত হলেও আসলে তা গায়কের দ্বারা রচিত ?

পরিশেষে আর একটি কথা বলা দরকার। এখানের ইছায়ের পালা যে প্রকাশ করা হলো তার উদ্দেশ্য এই পালার পাঠ-সংশোধন, পুনর্গঠন ও সম্পাদনা করে একটি আদর্শ পাঠ তৈরি করা নয়, এর মূখ্য উদ্দেশ্য এই পুথিটির পাঠই স্ত্রী-সমাজের কাছে উপস্থাপিত করা। লিপিকালের দিক থেকে আমাদের এই পুথিটি রূপরায়ের কাব্যের প্রাচীনতর পুথিগুলির অন্ততম।

ক.বি. পুথির (৩৬৯৮) লিপিকাল 'সন ১২২৭ সাল তারিখ ২২ আসাড় বার মঙ্গলবার', বিশ্বভারতীয় ইছাই বধ পালার লিপিকাল ১১৩৮ বঙ্গাব্দ, আর আমাদের পুথির লিপিকাল 'সন ১০৩২ সাল তাং ১ পোষ'। কাজেই প্রাচীনতার দিক থেকে আমাদের পুথির গুরুত্ব অনস্বীকার্য। যিনি এই কাব্যের আদর্শ পাঠ সন্ধান করবেন, তুলনা (collation)র জন্য আমাদের এই পুথির পাঠ তাঁর কাছে একান্ত অপরিহার্য। এই উদ্দেশ্যে পুথির পাঠের কোন রকম পরিবর্তন বা পরিবর্জন না করে প্রায় 'বদ্ধঃ তল্লিখিতঃ' সূত্রানুসারে পুথিটির মুদ্রিত অমূল্যলিপি প্রকাশ করা হলো। কেবল পুথির যে সব জায়গার লিপি অস্পষ্ট হয়ে গিয়েছে, সেই সব জায়গার পাঠপূরণের জন্য স্থানে স্থানে ক.বি. পুথির পাঠের তুলনা করা হয়েছে, এই তুলনা অবশ্যই চূড়ান্ত নয়। ক.বি. পুথি ছাড়াও আর দুটি পুথির পরোক্ষ সাহায্য নেওয়া হয়েছে—এই দুটি পুথি বিশ্বভারতীয় পুথিশালায় রক্ষিত, সংখ্যা ৮৮০ এবং ১৪৪৭। ডঃ পঞ্চানন মণ্ডলের 'পুঁথি পরিচয়' গ্রন্থের ২য় ও ৩য় খণ্ডে এই দুটি পুথির অংশবিশেষ উদ্ধৃত আছে। আমাদের পুথির প্রথম পাতার সঙ্গে বি-ভা পুথির উদ্ধৃত অংশের সাদৃশ্য থাকায় আমাদের পুথির ছিন্ন ও লুপ্ত দক্ষিণার্ধের পাঠপূরণের জন্য ১৪৪৭ নং বি. ভা. পুথির গৃহীত পাঠ বন্ধনী []র মধ্যে রাখা হয়েছে। বলা বাহুল্য, এ ব্যবস্থাও চূড়ান্ত নয়, এই পালার আদর্শ পাঠ ঠিক করতে হলে আরও পুথির সঙ্গে তুলনা করা দরকার। এবং এ কাজে শুধু রূপরামের পুথিই নয়, মাণিকরামের ধর্মমঙ্গলের পুথিও অনেকখানি সাহায্য করবে বলে মনে হয়, কারণ আমাদের পুথির কোন কোন পঙ্ক্তি ক. বি.-প্রকাশিত মাণিকরামের ধর্মমঙ্গলকাব্যের রচনাংশের অন্তর্ভুক্ত হতে দেখা যায়। হয়ত রূপরামের জনশ্রুতিতাই মাণিকরামের গায়নকে রূপরামের রচনাংশ মাণিকরামের রচনার অন্তর্ভুক্ত করতে অহুপ্রেরিত করেছে। কাজেই মাণিকরামের কাব্যের পুথির সঙ্গে তুলনা করলেও হয়ত রূপরামের রচনার অনেক লুপ্ত বা ছর্বোধ্য অংশের পুনরুদ্ধার করা সম্ভব হবে।

[১] দ্বিজ রামকৃষ্ণ ॥

জয় পদ জুগে করি নতি বন্ধো দেব গনপ [তি]
 [এক দস্ত কুঞ্জর কোমলে ।]^১
 [অতি মনোহর তহু] [জিনি প্রভা] তের ভাহু
 পূৰ্ণপূরি^২ মটুক মণ্ডলে ॥
 ৩সদা পুচ্ছ^৩ দ্রত^৪ সাস্তি [নথ রুচিৎ^৫ কাস্তি
 ৬না জানি কলঙ্ক দ্বিজরাজ ।^৬
 মহা মহা জোগি] জত সেবে জারে অভিরত
 আগে পূজে দেবতা সমাজ^৭ ॥
 [জোগ ধ্যান নিরবধি অশেষ গুনের নিধী
 নিরন্তর মুসক উপরে ।]^৮
 ৮এক ধ্যান পরাজিত নহে কভু কদাচিত
 স্বঙরিলে বিসম [বিঘ্নি হরে ॥]^৯
 [৯রাতুল^{১০} চরণ রাজে ১০সোনার^{১০} নপুর বাজে
 কিস্কিনী ১১বলয়া বি] ভূসিত ।^{১১}
 তরণি সরণি দায় প্রকাশিত মনিরাম
 মধুলোভে [অলি গায় গিত ॥]^{১২}
 [বন্দ দেব গৌরির নন্দন ।]^{১৩}
 [১৪ বিঘ্ন কর নাস
 তুয়া পদে করিহু বন্দন ॥

বিজ ধর্মদাসে গা^{১৫}[র দয়া কর গনরায়
নাএকের করিবে কলান।]^{১৫}

[^{১৬} বিনে অভিরত করি মনে
বিজ রূপরাম রসগান ॥ '.' ॥

কোথা ^{১৭}[আছ জঅ দুর্গা এ মের মননে ।

দণ্ড চারি উর দুর্গা সেবক সোড়রনে ॥

না]^{১৭} জানিলাও কেন^{১৮} মন্ত্র না জানিলাও^{১৯} বেলা ।

^{২০}ধর্মের সংকীতে গো আ []^{২০}

^{২১}[তোমা সোড়রিএ গো মন্দিরে দিলাম যা ।

পুত্রভাবে উরি]^{২১}বে গায়নের গুরু মা ॥

অশ্বর বধিতে গেলে হিমালয় গিরি ।

^{২২}[বান রাজা বধিয়া বলালে দিগাম্বরি ॥

অশ্বর বধিতে গেলে অশ্বভ সংক]^{২২} [বাক] রা ।

মহিসাশ্বর বধিয়া গলায়ে মুণ্ডমালা ॥

জে কালে জমিলা কৃষ্ণ দৈবকিউদরে ।

তার পক্ষ্য হইয়া জন্ম নিলে গোপঘরে ॥

কে বুঝিতে পারে এত তোমার মহিমা

শ্রীহরি করিবে পার প্রলয় জমুনা ॥

তোমা বধিবারে কংস ধরিল চরনে ।

হাথে হইতে সর্বজয়া উরিল গগনে ॥

গগনে উরিয়া গো হইলে অষ্টভুজা ।

বিধিবিষ্ণু সঙ্কর তোমার করে পূজা ॥

মদন অশ্বরে গো জখন হইল রন ।

কাতর হইল কাম কৃষ্ণের নন্দন ॥

১৫. বি-ভা (৮৮০) ১৬. এই অংশের সঙ্গে সংগতিলীল কোন পাঠ 'পুঁথিপরিচয়ে' নেই।

১৭-১৭ বি-ভা (৮৮০), ১৮ ধোন (বি-ভা ৮৮০)। ১৯ পুথিতে 'জানিও', বোধ হয় 'লা' ছাড়
পড়েছে। ২০-২০ তোমার সোড়র দুর্গা লইলাম ছাদলা (বি-ভা ৮৮০)। ২১-২১ বি-ভা (৮৮০)।
২২-২২ বি-ভা (৮৮০)। বি-ভা পুথিতে অবশ্য 'অশ্বভ সংকলা' পাঠ আছে।

নারদের উপদেশে সেবিয়া মঙ্গলা ।
একদণ্ড উর দেবি সর্বমঙ্গলা ॥
ঘটে ভয় কর গো ছাড়িয়া দেহ গলা ।
একদণ্ড তেজ গো হরের বাসঘর ।
আসরে হুঙ্করণ করে কাত^{২৩} কিঙ্কর ॥
গায়েন নই [গুনি]^{২৪} নহি গায়েনর পো ।
তোমার মায়া গো গিতের মায়া মো ॥
কত কত গুনি আছে আমি কোন ছার ।
ধিরদের তিরে জেন ঘোলের পসার ॥
জালিয়ার জালে হাঁকিয়া তুলে পানি ।
সেইরূপ হব গিত পদের গাঁথনি ॥
নিরঞ্নের মায়া कहনে নাহি জায় ।
নিরঞ্জনের আশ্রয়^{২৫} দ্বিজরূপরায় গায় ॥
কাতর কিঙ্কর ডরে আসরে হুঙ্করন করে
তেজ ধর্ম কৈলাসদিখর ।
বিলম্বন দণ্ড কত দেখ নাট স্থন গিত
আপনি আসরে কম ভর ॥
মজিস্ত বিচার রসে পড়ি স্থনি নানা দেশে
[নাই জানি গিতে]^{২৬} [বাথ] স্থরনি ।
আপনি করিলে দয়া দিলে ধর্মপদছায়া
আমি মুর্থ কি বলিতে জানি ॥
এক ব্রহ্ম সোনাতন নৈরাকার নিরঞ্জন
নিষ্ঠম করিতে কিছু নাঞি ।
কিবা রূপগুন কথা হরিহর ইন্দ্র দাতা
জত কিছু আপনি গোনাঞি ॥

২৩. 'কাতর' ?

২৪. লিপি অত্যন্ত অস্পষ্ট, বন্ধনীতে বিশ্বভারতী ৮৮০ নং পৃথির পাঠ।

২৫. = আভ্যায় ।

২৬. লিপি অস্পষ্ট, বন্ধনীতে বিশ্বভারতী (৮৮০) গুণির পাঠ।

ধবল গায়ের জুতি ধবল আসনে স্থিতি
 ধবল বরনে বাড়িঘর ।
 ধবল বরন সোভা অল্পপায় মনিলোভা
 আল করে পরমহুন্দর ।
 কে জানে তোমার খেদ ব্রহ্মসোনাৎন বেদ
 পাণ্ডব বংশের চূড়ামনি ।
 তুমি জল তুমি স্থল বিপন্নিত বুদ্ধিবল
 জোগরূপে জমিলা আপনি ॥
 একরূপ নানা ঠাণ্ডি নিয়ম করিতে নাণ্ডি
 জাজপুর আত্মের দেহারা ।
 দেবতা অস্থর ন [র ১২৭ সভে হয়্যা সতন্তর
 পরিপূর্ণ কৈল্য বরভরা ॥
 বল্লুকানদির তিরে দেবতা অস্থর নরে
 চারি পণ্ডিত পুজে নিরঞ্জন ।
 ঘন পড়ে সঙ্কল্লনি ছুরে হইতে ভাল স্থনি
 উলসিত সকল ভুবন ॥
 হরিচন্দ্র মহারাজা আনন্দে করিল পূজা
 পুত্র কাট্যা দিল বলিদান ।
 মদনা তাহার রানি চক্ষে না পড়িল পানি
 আত্মপূজা দিল সাবধান ॥
 বিসম ধর্মের ঘর দেখ্যা বড় লাগে ডর
 একমন হইলে হয় পার ।
 দুমন করিলে জদি তারে বিড়ম্বিল বিধি
 আচম্বিতে পড়ে মহামার ॥
 উর ২ ধর্মরাজ পরিপূর্ণ কর কাজ
 দান [৩৮] পতি আছে মুখ চায়্যা ।
 মনে বড় করি ভয় না জানি কেমন হয়
 [পার]^{২৮} কর আপনি আসিয়া ॥

২৭. 'র' পুথিতে ছাড় পড়েছে ।

২৮. লিপি অস্পষ্ট । বঙ্গনীতে বিশ্বভারতী ৮৮০ নং পুথির পাঠ ।

আমি বিজ্ঞ অল্পজানি^{২৯} ভালমন্দ নাঞি জানি
দোসগুন সকলি তোমার ।

রূপরাম গান গিত ধর্ম হইলেন হরসিত
পথে দেখা দিল করতার ॥

ঢেঁকুর দক্ষিণে সেন করিল মোকাম ।
লঙ্কার উপর জেন বসে রঘুরাম ॥
জোড়া সিংহাসারে কালু সর্দ জায় ছর ।
চমক পড়িল রাজ্য অজয় ঢেঁকুর ॥
ঢেঁকুরের গড় হইল্য সতের সিউলি ।
ইছাই ঘোষ গোয়াল পুজেন ভদ্রকালি ॥
ঢাকটোলসিংগাকড়া একাকারময় ।
নানা বস্ত্র বাজ বাজে দেবির আলয় ॥
বিনা বাঁসি মালদ^{৩০} মন্দিরা করতাল ।
ভারথ কমল মুনি জরথর সাল ॥^{৩১}
বায়ের বাজে আপনি দক্ষিনাবৃত সজ্জ ।
সপ্ত সরাস্বতি বাজয়ে নানারঙ্গ ॥
কুলিন পণ্ডিত কবি পড়ে সপ্তসতি ।
সুমুখে ধর্যাছে কেহ পুজার পদ্ধতি ॥
ধূপধূনাপরিশাটি ঘোর অঙ্ককার ।
আতপ তগুল চিনি বিনাসয়^{৩২} ভার ॥
কঙ্করি চন্দন চুয়া সতদলমুনি ।
ইছাই ঘোষ দেবিপূজা করেন আপনি ॥
সজল চন্দনচুয়া চামরের বা ।
ভগবতি বাহুলি রত্নিনি উর মা ॥

২৯. = অল্পজানী

৩০. = মালদ (বর্ষবিপর্যয়)

৩১. পাঠ সংশয়িত, অর্থ দুর্বোধ্য । ক.বি. (৩৬৯৮) পুথিতে এখানে আছে 'মুনি সব ভারথ কহিছে সুরসাল ।'

৩২. পুথিতে 'সমায়' লিখে 'সা'-র উপরে 'বি' লিখে লিপিসংশোধন করা হয়েছে

আসি মসি বলিদান সতেক ছাগল ।
 রুধির^{৩৩} অবনি হইল সাক্ষাত কমল ॥
 মহাবিষ্ণু জপ করে উপরি অরুড় ।
 জাহা হইতে বিষ্ণুভক্তি পাইল্য গরুড় ॥
 মন্ত্ৰের অধিন বটে সকল দেবতা ।
 স্তব [তাখ] ন করিতে দেবি হইল উপানিতা
 রূপের প্রতাপে পুন পড়িছে বিছুলি ।
 স্তব করে ইছাই সমুখে ক্রতাজলি ॥
 চামুণ্ডা চণ্ডিকা মৃগা মথনের কালে ।
 নিমুণ্ডামালিনি রূপা হইল বনহলে ॥
 দুর্গতিনাসিনি দুর্গা অশ্রু নাঞি ইথে ।
 বিপত্যানাসিনি নারায়নি নমস্তুতে ॥
 লোচনজুগলে ধারা ধুলায়ে ধুসর ।
 ইশ্বর বলেন স্নন ইছাইকুণ্ডর ॥
 ব্রহ্মার সমান স্ননি মনহর স্তব ।
 কার সনে জুর্দে কোথা পাইলে পরাভব ॥
 দেবির বচন স্ননি বলে ইছাই ঘোষ ।
 তোমা দরসন মনে পাইল পরিতোষ ॥
 মহাবির লাউসেন ধর্ম অবতার ।
 বাজিবর বিমানে অজয়া হৈল্য পার ॥
 পড়িল প্রথম রনে লোহাটা বর্জর ।
 বলবন্ত লাউসেন বিজয় ধনুর্দর ॥
 তরাসে চঞ্চল তনু করে টলবল ।
 নাম স্ননি এখনি অঙ্গের টুটে বল ॥
 এত স্ননি সর্বজয়া বলেন তুরিত ।
 দ্বিজ রূপরাম গান ধর্মের সংজিত ॥* ॥১॥
 ইশ্বর বলেন ইছাই মনকথা নাই ।
 অর্জুন সারথি ধর্ম কি ধরে বড়াই ॥

বরুন বিধাতা হরি হনু পঞ্চানন ।
 কেবা আছে আমার সমুখে দেই রন ॥
 আজি রনে আপনি ধরিমু খড়্গঢাল ।
 কি করিতে পারে তোর অষ্ট দিগপাল ॥
 বলিতে বলিতে জেন খসে তিন বান ।
 অসুর দেবতা দেখি হইল কম্পমান ॥
 তিন সর দিল দেবি ইছাই করে ।
 তিন বিরি নিধন করিবে তিন সরে ॥
 বিয় কালু লাউসেন অণ্ডিল পাখর ।
 এই তিন বানে তারা জাবেক জয়ঘর ॥
 এই কথা ইছাই [৪।ক] বলিল তোর তরে ।
 সৰ্ত্তরে সমরে চল অজয়টেকুরে ॥
 হেট মুখে স্ননে^{৩৪} ইছাই এই কথা স্ননি ।
 লোচনজুগলে ধারা বহে মন্দাকিনি ॥
 রামা বলে স্ননি তোমার বিপদ্বিষ মায়া ।
 তবে কেন দসাননে ছুর কৈলে দয়া ॥
 দস মুণ্ড কাটিয়া তোমার সেবা নিল ।^{৩৫}
 রাম অবতার কালে সবংসে মজিল ॥
 এত স্ননি ইশ্বর বলেন হেটমুখে ।
 রাবন রাজার সোক আছে মোর বৃকে ॥
 দৈইব জখন ধরে ইছাই হয় সৰ্ব্বনাশ ।
 রামচন্দ্র গুননিধি গেলা বনবাস ॥
 বাঁধা গেল সাগর রাবন কেন মরে ।
 সৰ্ব্বনাশ হয় ইছাই দৈব জখন ধরে ॥
 উচিত বলিতে মনে সভাকার দুখ ।
 বিস্মই সম্পদ জত জলের বিধুক ॥

৩৪. লিপিবদ্ধ, এখানে অন্ত কোন ত্রিষ্যাপদ বসাই সম্ভব,
 ক.বি. পুথিতে আছে 'হেট মুখে কান্দে ইছা এই বাক্য স্ননি' ।

৩৫. 'দিল' হওয়া সম্ভব, তুলনীয় ক.বি. পুথি 'দস মুণ্ড কাটিয়া তোমার পূজা দিল' ।

সাজ কর সময় সৰ্ত্তরে চল জাই ।
 বিলম্বে নাট্রিক কার্য্য স্থনরে ইছাই ॥
 এত স্থনি মহাবির সৰ্ত্তরে সাজন ।
 লঙ্কার ভিতরে জেন সাজ্যাছে রাবন ॥
 পাতালে বাসুকি কাঁপে স্বর্গে মঘবান ।
 অষ্ট দিগপাল দেখি চঞ্চল পরান ॥
 সিরে বাঁকে পাগড়ি পচুড়া^{৩৬} পদ্মফুল ।
 তার উপরে বরুন অরুন অম্বুকুল ॥
 দুথরি পটুকা বাঁকে রাখা রাম কুনি ।
 দফ দফ জলে তাথে অজগর মনি ॥
 অঙ্গে পরে ইছাই অগুর্ব অভরন ।
 নিলমনি মোভা করে কস্তুরি চন্দন ॥
 সর্ব্ব অঙ্গে পরিল কবজ আর রাজি ।
 কমর কসিল দঢ় জমধর টাঙ্গি ॥
 বাঙ্কিল জুগল অসি মুখে জার কাল ।
 নৌতন জলধরুচি নিদারুন ঢাল ॥
 জুগল তরকচ বাঁকে বাইস হাজার তীর ।
 মেঘনাদ সঙ্গস^{৩৭} স্থখি মহাবির ॥
 অবনি চঞ্চল হইল ধরিতে ধনুক ।
 অস্থর পালায় ডরে অমর ভুবুক^{৩৮} ॥
 তরনি দুফর বেলা বিমানে মোহিত ।
 ৩৯ সঙ্ক্যায় সর [৪।খ] নিহাড়া হইল আচম্বিত ॥^{৩৯}
 ইছাই করিল জাত্রা ইস্বরি ধিয়ান ।
 মার ২ বল্যা বির স্তভন্ধনে জান ॥

৩৬. পাঠ সংশয়িত, লিপি অস্পষ্ট ; ক.বি. পুথিতে 'জেন' ।

৩৭. = 'সদৃশ' (?) ; ক.বি. পুথিতে 'মেঘনাদ সমান কি জানি মহাবির' ।

৩৮. = 'ভুবুক' = রাজা ; অমরভুবুক = দেবরাজ ।

৩৯. পাঠ সংশয়িত, ক.বি. পুথি 'সঙ্ক্যার তরনি হারা হল্য আচম্বিত' ।

উরে^{৪০} কাঁপে জগত জিবন সদাগতি ।
 ঢেঁকুর দক্ষিণগড়ে হইল উপনিত্তি ॥
 মহি আর আকাশ পাতাল চমৎকার ।
 ইন্দ্র বনে ইছাই অপূর্ব অবতার ॥
 জেইখানে আছেন মনুষ্য নৃপবর ।
 সেইখানে উত্তরিল ইছাই কোড়র ॥
 দুই বিরে সাজিল অনন্ত অমুপাম ।
 ইছাই হইল রাবন লাউসেন হইল রাম ॥
 লাউসেন বলে স্নন ইছাই গোয়ালী ।
 ধন্য সখা সামরূপা সর্বমঙ্গলা ॥
 লাউসেন বলে স্নন কালুসিংহ ভাই ।
 ঢেঁকুরের জুঙ্গ^{৪১} রাজা দেখিল ইছাই ॥
 অমরাবতির রাজা জেন পুরন্দর ।
 রাজা দুর্জোধন কিবা হস্তিনানগর ॥
 দারুন জন্মের বেটা জেন বলবান ।
 নিপাত কবজস্থত না দেখি সমান ॥
 দুর্ব্বার তনয় কিবা অকাল পাবক ।
 কিবা জানি অবতির অমরতারক ॥
 তথাপি তাহারে দেখি অঙ্গের টুটে বল ।
 দ্বিজ রূপরাম গান ধর্মের মঙ্গল ॥*॥২॥
 বির কালু বলে স্নন ময়নার রাজা ।
 ইছায়ের সারথি আপনি দশভুজা ॥
 আমি আগে সাধিব ইছায়ের সনে রন ।
 বলবন্ত দেখি বির সাক্ষাতে হতাসন ॥
 তবে জদি পরিণামে মাগে পরাজয় ।
 প্রিত্ত কর্যা দেসে জাব স্নন মহাস্নয় ॥

৪০. = উরে (?) ; অথবা 'উরে' = উরঃ স্থলে = বুকে (?), ক. বি. পুথি 'ডাকে'

৪১. = যোগ্য, ক. বি. পুথি 'জোগ্য' ।

সাধুসঙ্গে মিলন অনেক ভাগ্যে পাই ।
 পরিনাম নিশ্চয় জানিতে আ [৭১ক] মি জাই ।
 আমি সখা থাকিতে আপনি রনে জাবে ।
 রাখাল সজ্জতি রনে বড় লজ্জা পাবে ॥
 কি জানি গোয়লা জাতি বলে কুবচন ।
 জাতের সভাব ছুর না জায়^{৪২} খণ্ডন ॥^{৪২}
 সময়ে দেখিলে রাজা বিসম বিক্রম ।
 কোন ছার সমরে আপনি পাবে শ্রম ॥
 বৃসকেতু মহাবির জানে সর্বলোকে ।
 কোন কর্ম না করিল অর্জুন সমুকে ॥
 খাণ্ডা ফলা আপনি দুহাথে সরাসন ।
 ইছাই বিরে সমুখে দিলেন দরসন ॥
 দেউল দেখিল ছুরে দেবিকে প্রনাম ।
 ইছাই দেখিয়া বির বলে রাম ২॥
 সবিনয় বির কালু বলেন তখন ।
 সুন বাপু ইছাই ঘোষ আমার বচন ॥
 আমি নহি বিপক্ষ তোমার অমুকুল ।
 তোমার বিত্তান্ত বাপু জানি আত্ম মূল ॥
 তুমি আমার গ্রামের সমন্ধে ভাইপো ।
 দরসনে বিস্তর লাগিল মায়াযো ॥
 মনে নাহি কল্পনা^{৪৩} অতএব কহি হিত ।
 লাউসেন রাজার সহিত করহ পিরিত ॥
 পরাজয় মাগ্যা লেহ লাউসেনের পাশ ।
 নহে তোমার সম্পদ রাজতি পুন জায় ॥
 ঠাকুর হইলে বাঢ়ে বড়ই জঞ্জাল ।
 কর দিয়া ঠাকুরালি কর সর্বকাল ॥

৪২. পুথিতে 'না জায়কখন' লিখে পরে 'ন' কেটে সেখানে 'ওন' লেখা হয়েছে। ওদিকে ক.বি. পুথিতে 'জগতের (জাতের?) সমান দোষ না ছাড়ে কখন'। অনুমান করি এই অংশের আর একটি পাঠ এই রকম ছিল : 'জাতের সভাবদোষ না জায় কখন'।

৪৩. = চিন্তা

এত স্ননি কম্পিত ইছাই ঘোষ বলে ।
 নিকুন্ডিলা জঙ্গের আগুন জেন জলে ॥
 ঢেকুরে বিষ্ণুর কড় নাহি অধিকার ।
 আমার সমুখেতে লাউসেন কোন ছার ॥
 দেবিপূজা করিব লাউসেন বলিদানে ।
 এই কথা সঙ্করি বিধাতা সব জানে ॥
 স্নন মহাবির কালু আমি সব জানি ।
 [৭৫] কার বোলে হারাইবে বিফল পরানি
 এত স্ননি বির কালু অতিসয় কয় ।
 উচিত বলিতে গালি দিবে মহাসয় ॥
 আত্ম কথা কহিলে পাইবে পরিতাপ ।
 গোকুর রাখাল বেটা ছিল তোর বাপ ॥
 কাননে রাখিত গোকুর মুখে নাহি রা ।
 ঘরে ২ রাখালি সাধিত তোর মা ॥
 কেহ দিত চালুখুদ পুরাতন কলাই ।
 অন্ন বিনে অকালে মরিল তোর ভাই ॥
 তোর ছোট বনি সাক্ষা পসিল ধিবরে ।
 আজি হৈলে ইছাই রাজা ঢেকুর ভিতরে ॥
 জার পিতা কাননে উদক বিনে মৈল্য ।
 তার বেটা এখন ঢেকুরে রাজা হইল ॥
 ইছাই কসিল রনে রক্ষা নাঞি আর ।
 আচম্বিতে দুই বিরে বলিছে মার ২ ॥
 পায়ে কাঁপে ধরনি ধরিতে ঢাল খাড়া ।
 মার মার সবদে সমনে মেলা পাড়া ॥
 হাথাহাথি দুই বিরে পড়িল হানকাট ।
 খগমনি ভুজঙ্গে জেন বুটিপাট ॥
 উভা পাক দেই দুরে চাকের ভাঙরি ।
 সংগ্রাম^{৪৩} বাজিল জেন সাদুল কেমরি ॥

৪৩. পুথিতে 'সংগ্রামে' লিখে এ-কার কাটা হয়েছে ।

আথালি পাথালি চোট ছুই বিরে হানে ।
 হান ২ হাকুনি বিশ্বয় নাঞি মানে ॥
 ইছাই রুসিল রনে^{৪৪} গোয়ালানন্দন ।^{৪৪}
 ঢাল খাণ্ডা রাখিয়া ধরিল সরাসন ॥
 অজগর গর্জনে বলিছে হান হান ।
 ধনুকে জুড়িল ইছাই ইন্দ্রিয় বান ॥
 ভবানির বান হাথে বলে ডাক দিয়া ।
 এই সরে জম্বরে দিব পাঠাইয়া ॥
 বলিতে ২ সর জুড়িল ধনুকে ।
 সঙ্কান পুরিয়া মারে বির কালুর বৃকে ।
 দেবতা পালায় ডরে বিষ্ণু মণবান ।
 লক্ষ্মন জুড়িল জেন রাবনেয়ে বান ॥
 বান এড়িয়া দিয়া ^{৪৫} ইছাই^{৪৫} বলে মার ২ ।
 বাজিল কালুর বৃকে পিঠে হইল্য ফার ॥
 [৬।ক] কালি ছুই বিরে জুহু প্রত্যাশবেহানে ।
 আজি দেখ আমার বিপত্য^{৪৬} বিত্তমান^{৪৬} ॥
 এত স্থনি মহাবির সম্বরে গমন ।
 রাম জিত্তা বরে জেন চল্যাছে রাবন ॥
 গড়ের ভিতরে গিয়া পুজে ভদ্রকালি ।
 জার পদসেবনে সম্পদ ঠাকুরালি ॥
 বির কালু কোলে কণ্ডা লাউসেন কান্দে ।
 সাখা স্রুকা তের দলই বৃক নাহি বাঞ্চে ॥
^{৪৭} অজ্ঞান ^{৪৭} হইল বড় ডোমের নন্দন ।
 ত্রীরামের বানে জেন বালি অচেতন ॥
 ঢেকুরে লাউসেন রাজা মন কথা করে ।
 ষড়রূপরাম গান অনাত্তের বরে ॥ * ॥ ৩ ॥

৪৪. পুথিতে এই অংশের আগে ‘রক্ষা নাঞি আর ।’ লিখে কেটে দেওয়া হয়েছে (লিপিবদ্ধ) ।

৪৫. পুথিতে ‘ইছাই’ কথাটিতে বর্জনচিহ্ন দেখা যায় ।

৪৬. বিত্তমানে (?), ক. বি. পুথিতে ‘বিত্তমানে’ ।

৪৭. = অজ্ঞান ।

দুখসুখ জত কিছু কপালের লেখা ।
 ঠিক দুফুর বেলা ধর্ম জারে দিল দেখা ॥
 তেরটি দলই কান্দে চক্ষে বহে ধারা ।
 বল বৃদ্ধি বিদিশে সকল হইল্য হারা ॥
 গড়াগড়ি কান্দে সবে নাঞি বান্ধে বুক ।
 সাখা সুখা কান্দিল বাপের চায়া মুখ ॥
 পিতা বিনে পুত্রের গলায়^{৪৮} হৌণ্ড^{৪৮} কানি ।
 এত দিন সম্পদ বিপদ নাঞি জানি ॥
 লাউসেন ধর্মরাজা কৈল্য স্তরন ।
 এইবার রক্ষা কর ঢেকুর ভুবন ॥
 তিনবার ধর্মরাজে স্তরন কৈল্য ।
 অজ্জুনসারথি হরি দরসন দিল ॥
 পিতামহ সহিত সমুখে দরসন ।
 সারি ২ চৌদিগে^{৪৯} উনকুটি^{৪৯} দেবগন ॥
 ধবল বরনে দেখা দিল মায়াধর ।
 লাউসেনেরে কহিল মাগ্যা লেহ বর ॥
 আমি নিরঞ্জন ধর্ম অনাদি গোসাঞি ।
 অজ্জুনসারথি সখা মনে সঙ্কা নাঞি ॥
 কালুবির মরিল ইছাই বিয়ের র[ভাখ] নে ।
 প্রান দিব এখনি জতেক দেবগনে ॥
 উনকুটি দেবতা হইল্য তোর পক্ষ্য বল ।
 কালুর বদনে গোসাঞি দিল পুষ্পজল ॥
 প্রান পাইয়া বির কালু লক্ষ দিয়া উঠে ।
 সিংহার সর^{৫০} নিতে^{৫০} ইছাইর বল টুটে ॥
 মর্যাছিল বির কালু পাইল প্রানদান ।
 নঅান ভরিয়া দেখে প্রভু ভগবান ॥

৪৮. ছোণ্ড (<ছমণ্ড) = মাতাপিতৃহীন অনাথ বালক, তু. ছোড় (জ্ঞানন্দের চৈতন্যমঙ্গল)

তু. ছোড়া (আধুনিক বাংলা) ; ছোণ্ড কানি = পিতৃবিয়োগজনিত অশৌচ বস্ত্র ।

৪৯. = উনকোটি অর্থাৎ কিছুকম কোটি অর্থাৎ অসংখ্য । ৫০. শুদ্ধ পাঠ কি 'স্নানিত' ?

তেরটি দলই হইল আনন্দিত মনে ।
 দেবতার ঘটা হৈল্য ঢেকুর দক্ষিণে ॥
 সভা করি দেবতা বসিল সারি সারি ।
 শুব করেন সমুখে মন্মথের অধিকারী ॥
 জৌউবরে আগুন দিলেক দুর্জোধন ।
 তথি রক্ষা পাইল পঞ্চ পাণ্ডুর নন্দন ॥
 পাতাল পদ্ধতি পথে পাইল্য পরিত্রান ।
 কে জানে তোমার মায়া কে জানে ধ্যান ॥
 আমি ধর্ম^{৫১} গোসাঞি অনাদি নিরঞ্জন^{৫২} ।
 সঙ্কা না করিহ মনে রঞ্জার নন্দন ॥
 রক্ষা আমি করিব ইছাই বিঘ্যমানে ।
 অজুঁন রাখিল জেন সুধ^{৫৩} []^{৫২} ॥
 তোমার কারনে জত দেবতার ঘটা ।
 পূজা মত^{৫৩} সঙ্গস^{৫৩} সমান হৈল্য ঘটা ॥
 ঘোরতর ঘন ঘন ঘণ্টার বাজনা ।
 হান ২ সবদে ইছাই দিল হানা ॥
 ত্রিগাম উদ্দেশে জেন আইল মেঘনাদ ।
 লাউসেন উপরে বড় পড়িল প্রমাদ ॥
 মহা পরাক্রম দেখি দেবতা^{৫৪} []^{৫৪} ।
 আগু হইল লাউসেন ময়নার বির বরনে ॥
 দেখাদেখি দুই বিরে সারিল সন্ধান ।
 অসি বিশ্ব মুখে ঐরি স্বর্গে নিদান ॥
 দুই বি [৭ক] রে ঢেকুরে দাণ্ডাইল্য একু ঠাঞি
 তারক কান্তিক জেন এক ভেদ নাঞি ॥
 অসুর দেবতা দেখি অহুমান করে ।
 লাউসেন বলে তবে ইছাইয়ের তরে ॥

৫১. পুথির এই পাঠ অল্প কোন লেখার উপরে over-writing । নীচের লেখা দুপাঠ্য ।

৫২. এই অংশের লিপি অস্পষ্ট । ‘অজুঁনে রাখিল জেন সুধর্ষার বানে (ক. বি. পুথি)

৫৩. =সদৃশ

৫৪. লিপি অস্পষ্ট

কলিজ্জে মহাসয় তুমি কর' দাতা ।
 জে জার বয়েসে গুরু সেই তার পিতা ॥
 তুমি আমার বয়েসে বিশ্বর মহাগুরু ।
 কি কহিব অন্ত নহে^{৫৫} জান^{৫৫} কল্পতরু ।
 রাজটিকা আপনি কপালে তোর দিব ।
 কাগজ হিসাব^{৫৬} কর্যা^{৫৬} ঢেকুরের কর নিব ॥
 ইনাম দিব মাথার পাগড়ি সববন্ধ ।
 দুজনার মুখের বানি সুখা মকরন্দ ॥
 এত স্থনি ইছাই বির বলে বিপরিত ।
 মরনের ডরে পায়া করিবি পিরিত ॥
 তোমার রুধিরে আমি নিব রাজটিকা ।
 সাক্ষাত হইয়া কালি বলিল চণ্ডিকা ॥
 ত্রিভুবনে তোর পায়া না দেখি বর্ষর ।
 কোন বেটা নিতে পারে ঢেকুরের কর ॥
 গোড়েশ্বর নব লক্ষে দলে ভঙ্গ দিল ।
 দেবির থর্পরে দিতে মোর মনে ছিল ॥
 মহাপাত্র সকলি পালান্য হাথে হাথে ।
 ইঙ্গ নাঞি কথা কর আমার সাক্ষাতে ॥
 আজ্ঞাকারিবস্ত বাতাস বার মাস ।
 ব্রহ্মার গলায় বেটা দিতে পারি কাঁস ॥
 কহিতে বলিতে তবে ইছাই বির কোপে ।
 অঘরে ধমুক পেলায় তিনবার লোফে ॥
 দুই বিরে রুসিল সাক্ষাত হতাসন ।
 ধমুক ধরিয়া করে টঙ্কার সঘন ॥
 রাম ২ সবদে সঘনে তির বিচ্ছে ।
 অঘোনিত লোচন হিরি জেন কাল নিন্দে ॥

৫৫. =জ্ঞান

৫৬. পুথিতে 'করি' লিখে পরে 'রি' কেটে 'র্যা' করা হয়েছে ।

সরাসিন স []^{৫৭} [৭খ] সমুখে সর জুড়ে ।
 অনর্থ হইল বড় অজয়ার গড়ে ॥
 তিরে তিরে অবনি আকাস অন্ধকার ।
 দুজনার অঙ্গে উঠে রুধিরের ধার ॥
 কবজ ভেদিয়া সর ঘন পড়ে গায় ।
 কিঙ্কিনির সবদ অনেক দুয় জায় ॥
 ইচ্ছের উপরে পড়ে ইছাইর তির ।
 দেবতা সকল হইল গড়ের বাহির ॥
 লাউসেনের পাটনে পর্বত পরাজয় ।
 গোয়ালী গুলিল মনে জীবন সংসর ॥
 উদ্ধাপাত পারা রনে নিকলে পাটন ।
 ইসানে জলদ জেন বরিসে শাবন ॥
 সমান বরিসে সর দুই ধনুর্ধর ।
 বিসম সন্ধান অঙ্গ হইল জর্জর ॥
 সর ধনুক রাখিয়া ধরিল খাণ্ডা ঢাল ।
 অমর অম্বর কাঁপে অষ্ট দিগপাল ॥
 দুই বিরে বিস্তর হইল গালাগালি ।
 রাউত সমান বটে দুই বির ঢালি ॥
 মেলাপড়া জুড়িল সমরে সন্ধা নাহি ।
 ঐইমনি উতারে অসি^{৫৮} জে করে^{৫৮} গোসাঞি ॥
 বিক্রমে বিসাল জেন সাদুলকেশরি ।
 উদ্ধাপাক ঘন দেই চাকের ভাঙরি ॥
 তাড়াতাড়ি ঢালের উপরে চোট হানে ।
 অসিমুখে আশুদ নিকলে চারিপানে ॥
 ফলা [৫৯] রি মহাবির সারিল ফলঙ্গ ।
 কেশরি সমুখে জেন ঝঙ্কারে মাতঙ্গ ॥

৫৭. লিপি অস্পষ্ট ।

৫৮. পাঠ সংশয়িত ।

৫৯. লিপি অস্পষ্ট ।

লক্ষ দিয়া লাউসেন ইছাইয়ে মারে চোট ।
 পড়িল ইছাইয়ের মুণ্ড ভূমে জায় লোট ॥
 কাটা মাথা বাস্থলি রক্তিনি বলি ডাকে ।
 গড়াগড়ি জায় মুণ্ড দৈবের বিপাকে ॥
 রন জিনি বসিল ম [৮ক] অন্যর তপোধন ।
 দ্বিজ রূপরাম গান সখা নিরঞ্জন ॥(*)॥৪॥

জয় দুর্গা বলিয়া মুণ্ড ডাকে উচ্চ স্বরে ।
 ইশ্বরী স্থনিল বস্ত্রা দেউল ভিতরে ॥
 দেউল ভিতরে দেবি পুরে সরাসন ।
 গোয়ালার মুণ্ড হাথে ধরিল তখন ॥
 কাটা মুণ্ড হাথে কর্যা কাম্মেন ভবানি ।
 লোচনজুগলে ধারা সর্গ মম্মাকিনি ॥
 কন্দের উপর মুণ্ড রাখিল জতন ।
 ৬০ জিব্বাস^{৬০} দিতে তথি বসিল জীবন ॥
 পুনর্ব্বার প্রান জদি পাইল ইছাই ।
 বর মাগ ইছাই বলেন মহামাই ॥
 জেই বর মাগিবে ইছাই সেই বর দিব ।
 মনের বাসনা তোমার সফল করিব ॥
 বর মাগ ২ বলেন বাস্থলি ।
 স্তব করে ইছাই সমুখে^{৬৪} ক্রতাজলি^{৬১} ॥
 জয়মুনি জগত জয়া জসোদানন্দিনি ।
 কংসের নিধন হেতু কৃষ্ণের ভগিনি ॥
 দুখঃ বিনাসিনি দেবি মাগি এই বর ।
 কাটা মুণ্ড ছোড় লাগে কন্দের উপর ॥
 ভবানি বলেন বাছা এই বর দিল ।
 এত বলি মহামায়া কাম্মিতে লাগিল ॥

৬০. =জীবন্তাস=মন্ত্রবলে প্রাপ্তপ্রতিষ্ঠা । তু. মনসামঙ্গল (বিজয় গুপ্ত) ।

৬১. =ক্রতাজলি ।

কান্দিতে কান্দিতে দেবি বলে ধিরে ২ ।
 রাবনের বিপত্য পড়িয়া গেল তোরে ॥
 কোন ছার বর নিলি অভয়চরনে ।
 সতস্তুর হৈতে সহস্রলোচনে ॥
 কান্দেন করুণামই ভক্ত লৈয়া কোলে ।
 তথাপি তোমায়ে রক্ষা এই রবস্থলে ॥
 সদা ইন্দ্রজিত একা হইল ইছাই ।
 দেবাসুর তরাসে পালায় ধায়াধাই ॥
 গুড়ি [চাখ] গুড়ি জম ইন্দ্র তরাসে পালায় ।
 মান করে গোয়াল। ফিরিয়া পাছ চায় ॥
 শ্রামরূপা ব্রহ্মার জননি পক্ষ্যা বল ।
 মনে দেখা দিল বির কাঁপে চলাচল ॥
 বিরদাপে সঘনে সমুখে সিংহনাদ ।
 বাসকি তক্ষ^{৬২} কতু তেজ্ঞে জিবনের সাদ ॥
 লাউসেন বলে স্নন ইছাই স্নন্দর ।
 ইখরি পুজিয়া তুমি হইলে সতস্তুর ॥
 তথাপি আমার হাতে তোমার মরন ।
 পরিণাম গুনিল জতেক দেবগন ॥
 সর্বকাল নাঞি থাকে রাজতি সম্পদ ।
 বকাসুরা হাতে জেন ঠেকিল নাদ ॥
 স্বরন লইলে বেটা রাখিব জিবন ।
 পুনর্বীর ছই বিরে বাজে মহারন ॥
 মার ২ সবদে ছই বিরে গালাগালি ।
 ছুজনে সমান বটে ছই বির ঢালি ॥
 ইছাই বলেন তোর পূর্বকাল জানি ।
 ধর্মপূজা কর্যাছিল তোমার জননি ॥
 তোমা হৈতে আত্মপূজা সাধিল প্রচুর ।
 কার বোলে আলি তুঞি মরিতে ঢেকুর ॥

লাউসেন বলে স্থন আমার বচন ।
 রাখাল বর্ষর তুমি কিবা জান রন ॥
 আমি জানি তোমার বাপের সম্ভাপন ।
 গরুর রাখাল ছিল পরিধান টেনা ॥
 বনের ফল খাইয়া বঞ্চিত সেই মাঠে ।
 সদাই মাগিত ভিক্ষা তারাদিঘির ঘাটে ॥
 মন্দমতি আপনি জাতের দোস আছে ।
 কিবা সঙ্ক এ কথা কহিতে তোর আছে ॥
 এত বলি দুই বিরে বাজে হা [৩ক] নাহানি ।
 রাম ২ ঘোরতর ভবানি ভবানি ॥
 কাকে বাজে উরুআল বিসেস বিচক্ষন ।
 রন ২ সন্ধ্যা ঘন ঘণ্টার বাজন ॥
 লম্প দিয়া গগনে উঠিল দুই বির ।
 ঐইমনি উতारे অসি সন্ধানে স্থধির ॥
 বিজুলির সমান সঘনে ঘোরে ঢাল ।
 অসি হানে ইছায়ে মঅনার মহিপাল ॥
 গড়াগড়ি জায় মুণ্ড বিসম সঙ্কটে ।
 ভূমে মুণ্ড পড়িতে ঐমনি কন্দে উঠে ॥
 রক্ষিনি ভবানি মুখে বলে ঘনে ঘন ।
 কোন কালে ব্যর্থ নহে দেবির বচন ॥
 কাটা মুণ্ড জোড় লাগে ভবানির বর ।
 মার ২ সবদে ধনুকে জোড়ে সর ॥
 সর হারে সমরে সন্ধান সোল ধার ।
 বানে বানে দুই বিরে ঘোর অঙ্ককার ॥
 বসুমতি ছাইল আকাস গাছপালা ।
 সরে ২ সন্ধান সমরে হইল []^{৩৩} লা ॥
 কাটাকাটি বানে বানে বিফুপদতলে ।
 দেবতা কোতুক দেখে বসিয়া বিরলে ॥

পঞ্চাশ হাজার সন্ন্যাসী গেল রনে ।
 ভবানীর কল্লনা ইছাইয়ের পড়ে মনে ॥
 ধনুকে ইছাই জোড়ে ইশ্বরির বান ।
 আকাশপাতাল কাপে মহি মণবান ॥
 হাতে ধনুর্ঝান বির লক্ষ দিয়া কর ।
 এবার লাউসেন তোর জীবন সংসার ॥
 বোলাচালে কল্লনা করিলে এতকাল ।
 এইবার স্তম্ভের মনোহর মহিপাল ॥
 এবার এ সন্ন্যাসী রনে ব্যর্থ ভায় ।
 তবে জানি ধর্মরাজা তোমাকে অহায় ॥
 এত বলি বাঁ হাতে টঙ্কার ধনু চাপে ।
 তখি সন্ন্যাসী জুড়িল সাক্ষাৎ ৬৪ কাল সাপে ॥
 সন্ন্যাসীর গর্জন স্নিহিত সংসার কম্পিত ।
 সিন্ধুয়া আকর্ষণ পানি বলে বিপন্নিত ॥
 ধর্মঠাকুর স্তম্ভের নরহ তুমি মনে ।
 ৬৫ [৬৬ বঙ্গ [৬৭ কাল ধরিল জেবা রাখিল গোধনে ॥
 অর্জুন রাখিল জেন স্তম্ভের সমরে ।
 মনে কর সেই জন এবার জেন তারে ॥
 এত স্নিহিত লাউসেন সক্ষা বড় মনে ।
 এক ছুরে চাপে জোড়ে বস্ত্রি পাটনে ॥
 বিশর্জয় অকাল সবদ হুঙ্কার ।
 জুগল সংস্কটে গুরু বলে মার মার ॥
 গগনে বসিয়া বলে জত দেবগন ।
 কেবা হারে কেবা জিনে দেখিব এখন ॥
 বান এড়া দিল ইছাই বিজুলির লতা ।
 গর্জনে গগন কাপে গিরিবর দ্বাতা ॥

৬৪. স্তম্ভবত শুদ্ধ পাঠ 'ময়নার' ।

৬৫. =সাক্ষাৎ ।

৬৬. লিপি অস্পষ্ট ।

লাউসেনের মনে নাঞি মরনের ভয় ।
 বস্ত্রিস পাটনে রাজা কাটে সেই সর ॥
 বান বেষ্ট গেল জদি লাউসেন কর ।
 অপরঞ্চ ইছাই তোমার নাহি জয় ॥
 এতদিন বিধাতা তোমারে হইল বাম ।
 অপরূপ সঙ্গিত রচিত রূপরাম ॥ (*) ॥৫॥
 এইরূপে দুই বিরে করে কাটাকাটি ।
 মেলাপড়া জুড়িল সন্ধান পরিপাটি ॥
 ময়িলে না মরে বির গোয়ালানন্দন ।
 স্বরাস্বর বাখানিল লঙ্কার রাবন ॥
 কেহো বলে ঢেকুরে কদাচ দেখি জয় ।
 বিধু বিষ্ণু বরুন বিরলে বসি কর ॥
 আনে বলে ইছাই বির হইল অমর ।
 সভা ভাজি দেবতা সকল জায় ঘর ॥
 আনে বলে আর পূজা না পাইল গোদাঞি ।
 ঢেকুর নহিলে জয় পশ্চিম উদয় নাঞি ॥
 বিষ্ণু বলেন এখানে ইশ্বরি অনক্ষন ।^{৬৭}
 ত্রিভুবনে কেবা আছে ইছায়ে দেই রন ॥
 এই গড় রাখিয়া ইশ্বরি জদি জান ।
 কলি জুগে ঠাকুর অপূর্ব পূজা পান ॥
 পড়িল আভার চিন্তা দেবতাসভায় ।
 হনুমান বির বলে অনাত্তের পায় ॥
 জেই দেবলয়^{৬৮} আছে বিষ্ণুর জননি ।
 সেইখা [১০।ক] নে বিধাতাকে পাঠায় আপনি ॥
 লঙ্কিত হইয়া দেবি ব্রহ্মা দয়সনে ।
 অজয়া রাখিয়া জান কৈলাস দয়সনে ॥
 ভাস্বর দেখিয়া ভজ দিবেন ভবানি ।
 ইছাই নিধনে ধর্ম পাব পুষ্পপানি ॥

অনন্ত বাসকি বলে এই জুস্তি সার ।
 আপনি চলিল বিধি দেউলদুয়ার ॥
 চারিমুখে চারি বেদ মরালবাহন ।
 পরিধান পরিলর অরুন বসন ॥
 দুর্গার দেউলঘরে দরসন দিল ।
 বিমান রাখিয়া বিধি দ্বারে বসিল ॥
 ভাস্কর দেখিয়া বধু লজ্জায় ব্যাকুল ।
 শ্রামরূপা দেশান্তরি ভাঙ্গিয়া দেউল ॥
 দেহারি রাখিয়া দেবি ছরে দরসন ।
 স্তব করে চরনকমলে দেবগন ॥
 সহস্রলোচন আদি জত সুরাস্বর^{৬৯} ।
 কৈলাস পয়ান করে রাখিয়া ঢেকুর ।
 অজ্ঞা হইলে জয় পূর্ণ বারমতি ।
 সত্যের আমুনি তুমি গঙ্গার সহিত ॥
 এত স্ননি ভবানি বলেন ক্রোধমুখি ।
 ঢেকুরে সহস্র ফনা গলায়ে বাস্কি ॥
 দেবি বলে দেবতাসকল ঘরে জাও ।
 পূজা বিনে বিদেশে বিফল দুখ পাও ॥
 স্নন বাপু বরুন তোমারে কই দড় ।
 কান্তিক গনেন হইতে ইছাই বির বড় ॥
 বড় পুত্র ইছাই বির অশ্ব^{৭০} গনাই ।
 ঢেকুরে^{৭১} বরুন কেন বিধাতা গোসাক্রি ॥
 ৭২ মনে কর নিভাঅন হইয়া গৌরব ।
 একে ২ দেবতা কাটি বল হে সব ॥^{৭২}
 এত স্ননি দেউলে বসিলা হৈমবতি ।
 দেবতা অস্বর করে ইছায়ের জুগতি ॥

৬৯. পুঁথিতে 'দেবগণ' লিখে কেটে দেওয়া হয়েছে ।

৭০. অশ্ব (?) ।

৭১. এর আগে পুঁথিতে 'দেবতা কেন' লিখে কাটা আছে ।

৭২. অর্থ সংশয়িত ।

বিরলে বসিয়া জুষ্টি করেন দেবতা ।
 সপ্তম পাতালে রাখ ইছায়ের মাথা ॥
 এত স্থনি সর্বজন্ম হইয়া হরসিত ।
 দ্বিজ [১০।খ] রূপরাম গান ধর্মের সঙ্গিত ॥*॥৬॥
 কাটা মুণ্ড কঙ্কের উপরে জোড় লাগে ।
 দেবতা সভায়েতে বিশ্বয় বড় লাগে ॥
 তুমি জদি মনে কর বির হনুমান ।
 তবে সে আনন্দে অনাদি পুজা পান ॥
 এই কার্য্য নহে অন্য দেবতা সক্তি ।
 ধান জোগে বাতা^{৭৩} পাইল জুগপতি ॥
 ইন্দ্র বলে স্থন অহে মরুতনন্দন ।
 ইছায়ের মুণ্ড রাখ পাতাল ভুবন ॥
 তোমার হেতু রাবন রাজার হইল সর্বনাশ ।
 রামাঅনে লিখিল পণ্ডিত কিণ্ডিবাস ॥
 দেবতা স্বরন কালে হৈলে সদয় ।
 রনে দেখা দিল বির পবনতনয় ॥
 লাউসেনে ইছাই বিরে হইল মহারন ।
 ইন্দ্রজিত সঙ্গে জেন স্থমিত্রানন্দন ॥
 কিবা রামরাবন ইছাই জুগে অবতার ।
 সেইরূপে ঢেকুরে পড়িল মহামার ॥
 চাকের ভাঙরি জেন ফেরে দুই বির ।
 হরিহর বিধাতা সমুখে নহে স্থির ॥
 ঢালের উপরে অসি পড়ে বানবান ।
 কাল ঘোম ভাঙ্গিল স্বঙরে ভগবান ॥
 বিক্রমে বিসাল দুই ঢালে মিসামিসি ।
 আগু হইয়া ইছায়েরে উপরে হানে অসি ॥
 অবনি উপরে পড়ে ইছায়ের মুণ্ড ।
 জয়দুর্গাবাহলি রক্তিনি বলে তুণ্ড ॥

তবে হুমান মুণ্ড ধরে ছুই হাতে ।
 বচন বলিতে পাইল্য পাতালের পথে ॥
 ঐমুনি পড়িল গিয়া বাসুকির মুখে ।
 প্রিজুদ^{৭৪} বলিয়া খায় মনের কোতুকে ॥
 সর্বলোক বলেন ঢেকুরের হইল্য জঙ্গ ।
 ইছাই পড়িল সন্ম^{৭৫} হলা অতিসয় ॥
 দেউল ছুয়ায়ে দেবি দেখিল তখন ।
 রন্থলে আপনি দিলেন দরসন ॥
 কাটা [১১।ক]^{৭৬} মুণ্ড গড়াগড়ি কন্দ নাহি কাছে ।
 এত দুর্খঃ এহার লঙ্কাটে লেখা আছে ॥
 কোপে কম্পমান হৈল্য দেবি ত পার্বতি ।
 দেখিল পর্বত কাতি পাতাল দুর্গতি ॥
 জোগধ্যানে জানিল পাতালে মুণ্ড পাব ।
 ইছায়ের সমুখে লাউসেনর রক্ত পিব ॥
 প্রান দিব পুনর্ব্বার গোয়ালানন্দন ।
 কান্দিতে ২ জন পাতাল ভুবন ॥
 বাসুকি সমুখে দেবি দিল দয়সন ।
 আপনি বলেন তারে করুন বচন ॥
 মোর পুত্র ইছাই বিয় বিদিত সংসারে ।
 তবে কেন তার মুণ্ড কর্যাছ সংহারে ॥
 সংহার করিলে মুণ্ড উগারিয়া দেহ ।
 চন্দন চাঁপার মালা আদির্ব্বাদ লেহ ॥
 নতুবা এহার সান্তি পাইবে এখন ।
 না বলিতে মুণ্ড দিল দেবি বিচমান ॥^{৭৭}
 আপনি ইছাইর মুণ্ড নিল বায়করে ।
 পুনর্ব্বার দেখা দিল দক্ষিন ঢেকুরে ॥

৭৪. = পীযুষ (?) ।

৭৫. ১১ পৃষ্ঠার মাধ্যম বাঁ দিকে 'শ্রীশ্রীরাম সন ১০৩৯ সাল' লেখা আছে

৭৬. 'বিচমানে' লিখে এ-কার কাটা আছে ।

কন্দের উপরে মুণ্ড রাখিল ভবানি ।
 পুনর্ব্বার প্রান দান দিলেন আপনি ॥
 প্রান পাইয়া ইছাই চৌদিগ পানে চায়
 ধর্ম্মের মঙ্গল দিজ রূপরায় গায় ॥*॥৭॥
 একমনে সুন সভে ধর্ম্মের কথন ।
 অপুত্রের পুত্র হয় নির্দ্ধৃত্যর ধন ॥
 প্রান পাইল ইছাই দেখিল সর্ব্বজন ।
 প্রতিজ্ঞা করিল দেবি তার বিজ্ঞমান ॥
 সুন রে গোয়ালাবির বলি^{৭৭} বিজ্ঞমান ।^{৭৭}
 লাউসেনে কাটিয়া করিব রক্তপান ॥
 তবে জদি রক্তপান না করি ইছাই ।
 মহেস কাভিক গনেসে মাথা খাই ॥
 সমরে বলিল দেবি প্রতিজ্ঞা বিসাল ।
 পুরন্দর বিধাতা কাঁশেন জমকাল ॥
 বর্জে^{৭৮}র সমান হইল প্রতিজ্ঞাবচন ।
 হান ২ সর্দ^{৭৯} ঘন ঘণ্টার নিসান ॥
 ইশ্বর সমুখে ইছাই করে জোড়হাথ ।
 অমঙ্গ [১১।খ]ল অনেক আপনি উজাপাত ॥
 বিষম প্রতিজ্ঞাবানি বের্থ কছু নয় ।
 দেবির বিক্রম দেখি দেবতার ভয় ॥
 পুনর্ব্বার ঢেকুরে দেবতাসভা হইল্য ।
 আনে বলে এবার লাউসেন রাজা মৈল্য ॥
 আপনি হানিব এবার ময়নার বির ।
 প্রতিজ্ঞা করিল পান করিব রুধির ॥
 পার্শ্বতির বাক্য জেন পাসানের রেখ ।
 জুগে ২ দেবতা দেখিল পরতেক ॥
 প্রভুর সমুখে কিছ বলে হহুমান ।
 এবার লাউসেনে রক্ষা কর ভগবান ॥

পড়িল আভার চিন্তা কি হবে উপায় ।
 সভা ভাঙ্গি দেবতাসকল ঘরে জায় ॥
 দেবতা সভাই জায় মুখে নাঞি বানি ।
 হেন কালে বলেন উল্লুক মহামুনি ॥
 বিশ্বকর্মা মনে কর স্থান মহাসয় ।
 মায়ামুণ্ড রচিলে লাউসেন রক্ষা হয় ॥
 ইশ্বরির সমুখেতে রচিব কল্পনা ।
 আপনি পালাইয়া জাব দৈবের ঘটনা ॥
 এত স্থনি দেবতা সভাই সায় দিল ।
 বিশ্বকর্মা করি মনে স্বপ্নরন করিল ॥
 ধাইল বিসাই বেগে ধর্মের নিঅড় ।
 উল্লুক বাহনে পাইল ঢেকুরের গড় ॥
 স্বর্গ হইতে বিসাই আইল্য ততক্ষন ।
 দেবতা সমুখে দিলেক দরসন ॥
 বিধাতার সাধ্য জত দেবতার মাঝ ।
 অন্না' বলে বিলম্ব না সহে ধর্মরাজ ॥
 মায়ামুণ্ড রচিলে লাউসেন রক্ষা পায় ।
 ভঙ্গ দিয়া নতুবা দেবতা ঘরে জায় ॥
 এত বুলি বিসাই পাতিল কারখানা ।
 রঙ্গমাটে জৌকাটে হিজুল রূপা সোনা ॥
 বারগাছি নারিকেল তের গাছি তাল ।
 সেইখানে বিসাই পাতিল ধর্মসাল ॥
 বায় হাত জাঁতা টানে হতাসন হরি ।
 [১২ক] মায়ামুণ্ড হেতু মনে করিল ইশ্বরী ॥
 বিসেসে কল্প কর্ন কিবা হরিতাল ।
 কাঞ্চন কুণ্ডল কানে চৌরস কপাল ॥
 গজেন্দ্র জিনিঞা নাসা অতি মনোহর ।
 রাজদণ্ড সোভা করে কপাল উপর ॥

নির্মান হইল মুণ্ড হইল্য উজ্জ্বল ।
 রুধির ভরিল তায়ে দিল লায়ের জল ॥
 স্নানিত বলিয়া দেবি করিব ভক্ষন ।
 তবে পরিপূর্ণ তার প্রতিজ্ঞাবচন ॥
 দেবতার সমায়ে বলিলা লাউসেন ।
 মুণ্ডের উপরে মুণ্ড স্ফারিয়া দেন ॥
 হাথ পাঅ []^{৭৮} গন্ধময় নিজ ।
 বাম গালে তুল্যা দিল পঞ্চ গোটা তিল ॥
 অস্থিকারে আচস্থিতে কল্পনা রচিত ।
 ইন্দ্র আদি দেবতা হইল কম্পিত ॥
 কানে ২ বিধি বিষ্ণু বলেন আপনি ।
 মন দিয়া স্নান রে ময়নার গুনমনি ॥
 দ্বিতীয় গ্রহরে আজি বধিব ইছাই ।
 ভবানির সমুখে বাপু সাবধান চাই ॥
 জ্ঞাত আছে দেবতা তোমার পাছুআন ।
 দলুজদলনি কাছে হবে সাবধান ॥
 নারদে বলিল লাউসেনের কাছে থাক ।
 তুমি মন করিলে লাউসেন বিরে রাখ ॥
 পূর্ণ হইলে প্রতিজ্ঞা বলিবে কুবচন ।
 পালাইবে কৈলাসসিখর জথা ত্রিলোচন ॥
 এসব জুগতি দেবতা জদি বলে ।
 লুকাইল নারদমুনি গাছের আড়ালে ॥
 প্রান হাথে করিয়া দেবতাসব রয় ।
 রনে দেখা দিল বির রঞ্জার তনয় ॥
 একুবারে লাউসেন সহস্র সর জুড়ে ।
 ইছাই বির সমুখে দেবির গাএ পড়ে ॥
 ঝাকে ২ সর পড়ে ভবানির গায় ।
 লাউসেন বিরে দেবি দেখিবারে পায় ॥

হান ২ সর্দে' তবে হয় নিদারুন ।
 ঝলকে ঝলকে চক্ষে [১২।খ] নিকলে আগুন ॥
 বাম হাথে খাপর দক্ষিন হাথে অসি ।
 কাল ষাম নিশ্বরে বদন হইল্য সসি ॥
 অভয়া লাউসেনে অসি হানেন আপনি ।
 কাটা কন্দ মায়ামুণ্ড পড়িল অবনি ॥
 অজ্ঞান^{৭৯} হইল বিয় গড়াগড়ি জায় ।
 অবিলম্বে ইশ্বর খাপর পাতে তায় ॥
 খাপর রুধির পূর্ণ ধরিল ভবানি ।
 গাছের আড়ে দেখিল নারদ মহামুনি ॥
 হাথে ধরি খাপর ইছায়ের পানে চান ।
 এই দেখ লাউসেনের রক্ত করি পান ॥
 এত কাল নাম ছিল হরিভক্তিদাতা ।
 এখন রাক্ষসি নাম রাখিল বিধাতা ॥
 এত বলি রক্ত পান মনের কোতুকে ।
 হাসিয়া বলিল দেবি ইছাই সমুখে ॥
 এতদিন লাউসেন বাড়িল রাজভোগে ।
 তবে কেন এই রক্ত স্বাদ নাহি লাগে ॥
 জিজ্ঞাসিল এত জদি ব্রাহ্মার^{৮০} জননি ।
 হেন কালে দেখা দিল নারদ মহামুনি ॥
 আমিবস্তা সমুখে নারদ দেখা দিল ।
 ভূমিষ্ট হইয়া পদে প্রণাম করিল ॥
 আসিস করিল দেবি হরিভক্তি হউক ।
 সর্বকাল বিষ্ণুর চরনে মতি রক ॥
 আসিল করিল জদি হেমন্তের বি ।
 নারদ বলেন তবে নিবেদন কি ॥

৭৯. = অজ্ঞান ।

৮০. = ব্রাহ্মার ।

হরিভক্তি সদাই বলেন সর্বজন ।
 আকস্মাত তবে কেন রুগিল^{৮১} ভকন ॥
 মনশ্চর রুধিরে কেমনে ভক্তি হইল ।
 এহা দেখ্যা দেবতা সকল হাশ্চা মৈল্য ॥
 এ তিন ভুবনে পুন্ন^{৮২} হইল এই লাজে ।
 কেমনে বসিবে মা দেবতা সমায়ে ॥
 ভাখিনি হইলে তুমি কে বলে ইশ্বর ।
 নিশ্চয় সংসারে বলে অস্তরভাতারি ॥
 লাউসেনের রক্তে জদি স্বাদ নাহি [১৩ক] পায় ।
 সমুকে আছে ইছাই ঘোষ ঘাড় ভাঙ্গ্যা খায় ॥
 এত বলি নারদ উঠিয়া রড দিল ।^{৮২}
 ব্রহ্মার জননি বড় জলন্ত হইল ॥
 মাস খাব নারদের হাড়ে কামড় দিব ।
 কেমন দেবতা আজি নারদে রাখিব ॥
 প্রান লয়্যা পালায় নারদ মুনিবর ।
 তার পাছু ভবানি বলিছে ধরধর ॥
 মহামুনি হানিতে ইশ্বরের ইচ্ছা আছে ।
 কেহো বলে নারদ মুনি কাদাচিত বাঁচে ॥
 তরাসে পালায় মুনি কৈলাসের পথে ।
 তার পাছু হৈমবতি খাণ্ডা ঢাল হাতে ॥
 প্রান ভয়ে খায় মুনি লইয়া আপনা ।
 আল্লাল্য মাথার কেস পথে পড়ে বিনা ॥
 নবগুন পইতা পড়িল দুই পায় ।
 পালাইতে পরিধান আপনি আল্লালায় ॥
 জয় ইন্দ্র পবন পালাঅ কাপিল তার ডরে ।
 দারুন বিপত্য হইল নারদ উপরে ॥

৮১. =রুধির (?)

৮২. পুথিতে 'দিল রড' লিখে কাটা আছে ।

পড়িল ঐমুনি উঠে উভয়ুখে ধায় ।
 হাথাহাথি নারদ কৈলাস গিয়া পায় ॥
 জিসায় আকুল তহু নারদ বিকলে ।
 ঐমুনি লুকাইল গিয়া মহেসের কোলে ॥
 মাথায় বসন দিল নিজ রূপ ধরি ।
 নারদ বলেন মামা নিবেদন করি ॥
 মামা কিছু নাঞি জান মামির চরিত ।
 মনস্ত কাটিয়া মামি খাইল স্নানিত ॥
 মনুশ্যের রক্তে কেমনে ভক্তি হইল ।
 সভা বিদ্যমানে মামি ভঞ্জন করিল ॥
 মনস্ত কাটিয়া মামি খাইল্য এখন ।
 ঐ দেখ বদনকমলে নিদ্রসন ॥
 মামা কিছু জান নাঞি মামির হাথ নাড়া ।
 জার তার সঙ্গে মামি ধরে ঢাল খাড়া ॥
 দেবতা তোমার ঘরে নাঞি খাব জল ।
 দ্বিজরূপরায় গান ধর্মের মঙ্গল ॥ * ॥ ৮ ॥
 দেবতাসকল দেখি লাউসেনে কয় ।
 [১৩।খ] ইছাই নিধন কর স্নান মহাসয় ॥
 সচেতন হইল ময়নার তপোধন ।
 লাফ দিয়া উঠিয়া ইছায়ে মাগে রন ॥
 গোয়ালী উপরে জেন পড়ে বজ্রধাত ।
 আকস্মাৎ বিস্তর হইল উদ্ধাপাত ॥
 ইন্দ্র বলে ইন্দিতে মেঘের আড়ে বসি ।
 মনে পরিজান বাসে ধর্মের তপসি ॥
 গড়ে নাঞি ভবানি বিলম্ব নাহি সয় ।
 ঢেকুর জিনিলে পূর্ণ বারমতি হয় ॥
 রনস্থলে গোয়ালার বাম আখি নাচে ।
 দয়াময় লাউসেন বলে তার কাছে ॥

দেবতাচরনে বেটা ছমন করিলি ।
 মঙ্গলবাসরে কালি পূজা না করিলি ॥
 এত স্ননি মহাবির অগ্নির সমান ।
 খাণ্ডা ফলা ধরিয়া বলিছে হান হান ॥
 রাবনের পারা কেন রনে ভঙ্গ দিব ।
 তবে জদি পরাজয় এখানে মরিব ॥
 জয়দ্রত পরাজয় কর্যাছিল রনে ।
 তার অপজসকথা ঘুসে সর্বজননে ॥
 এক রন স্নন তায় তোমার সমুখ ॥
 তাহাকে অধিক আর কোথা পাবে স্নখ ॥
 তরনি তনয় কহ্ন সময়ে নিধন ।
 বলি পারা ভাব কেন অস্বরনন্দন ॥
 এত বলি বিরেরে রুগিল কাল জন্ম ।
 ভিন্ন অজ্ঞানে সনে জেন বাজ্যা গেল রন ॥
 বোলাবোলি ছুই বিরে লাগিল গালাগালি ।
 একুই সমান রনে ছুই বির ঢালি ॥
 ফলা অসি ঝঙ্কারে ফলঙ্গ চারি পাচ ।
 সর্ব্ব শিষ্টী কাঁপে জলে কাঁপে মাচ ॥
 ঢালে ঢালে ঝাকনি উখাল তথি বাজে ।
 ঘোর সর্দ অকাষণ হুকার রনমাঝে ॥
 পাটনে ছাইল মহি অমর অবনি ।
 দুজনায় মনে নাঞি দিবস রজন ॥
 সল্য বাজি বৈসে একে তায় সঙ্ঘ্যাকাল ।
 অমাবস্তা ঘোর তিথি তিমির অকাল ॥
 ঢেকুরে বিরূপ বা [১৪ক] ছ সর্দ লয়ে ঘোর ।
 স্তম্ভমান রনে হইল ইছাই কৌণ্ডর ॥
 ফলাঙ্গ চকল গুরু ইছাই আসি হানে ।
 ভাগ্যে পুরে ইছাই বাঁচিব সেইখানে ॥

ঘন ঘন উড়া পাক ঘামে টলবোল ।
 ঢালে বাজে উরুমালা ঘণ্টার ঘনরোল ॥
 উলটি পালটি হানা পড়ে ঝনঝন ।
 মার মার সবদে বরসে খান খান ॥
 পাবক নিকালি চক্ষে বদনে কথিত ।
 জয় রাম গোপাল গোবিন্দ বলে বিন ॥
 ঘোর সঙ্গে ঢেকুরে ঝনঝনা জেন পড়ে ।
 কেহো বলে সাহুল সিংহ জেন লড়ে ॥
 ইছায়ের মুণ্ড হানে মঅনার রাস ।
 ধুলায়ে ধুসয় মুণ্ড গড়াগড়ি জায় ॥
 পুনরপি কন্দে বসি বলে কাট কাট ।
 ফেপা টুটি ফলঙ্গ সঘনে ফলা পাট ॥
 বিপাক অনর্থ হইল অজয় ভিতর ।
 পরাজই মানিল দেবতা পুরন্দর ॥
 বিরলে বসিয়া জুস্তি করেন দেবতা ।
 বৈকুণ্ঠ ভুবনে রাখ ইছায়ের মাথা ॥
 পরকালে ইছায়ের হব দিব্য গতি ।
 পরিনাম পবিত্র করিল ভগবতি ॥
 চতুভুজ হইব সাক্ষাত ত্রিলোচন ।
 এই জুস্তি অমরদেবতা মুনিগন ॥
 হনুমাণে বলিল জতেক দেবগনে ।
 ইছায়ের মুণ্ড রাখ ব্রহ্মার চরনে ॥
 এত স্থনি হনুমান পবননন্দন ।
 বলিল সমুখে স্থন মনে নিবারিয়া মন ॥
 দুই বিরে সময় দুঃস্থ অভিময় ।
 ভদ্র দিতে ইছাই বির আগুপাছু হয় ॥
 সিকিনি গিধিনি পড়ে গায়ের উপর ।
 দেখিয়া কাঁপিল তার তনু কলেবর ॥

নিরঞ্জনের মায়া कहने नाঞি জায় ।
 অনাদিমঙ্গল দ্বিজ রূপরায় গায় ॥ * ॥ ৯ ॥
 ইশ্বরি ইছাই তরে হইল বিমুখ ।
 আচম্বিতে হাথে হইতে পড়িল ধনুক ॥
 ঢাল খড়্গ তুলিবা [১৪।খ]রে নাহিক সক্তি ।
 লাউসেন ইছায়ে হানিল দ্বিজগতি ॥
 গড়াগড়ি জায় মুণ্ড হনুমান ধরে ।
 বৈইকুণ্ঠের পথ বির পায়ে উরু করে ॥
 বাম দিগে কৈলাস সমুখে সুরধনি ।
 ধাইআছে বৈইকুণ্ঠ মুখে প্রদল সরনি ॥
 দুহাতে ধরিআ মুণ্ড বিস্তর জতনে ।
 গোলকে রাখিল লইয়া ব্রহ্মার চরনে ॥
 মুক্ত হইল ইছাই হইল জয় ২ ।
 সমরে গোলা^{৮৩} বির পড়িল নিশ্চয় ॥
 রন জিনি বসিল মঅনার ইশ্বর ।
 জোড়া সিংহা পুরে কালু বলে ধরধর ॥
 ঢেকুর হইল জয় বলে সর্বজন ।
 রন জিনি লাউসেন ভাবে নিরঞ্জন ॥
 ধর্মের মায়া कहने नाঞি জায় ।
 অনাদিমঙ্গল দ্বিজ রূপরায় গায় ॥ * ॥ ১০ ॥
 হরগৌরি কৈলাসে^{৮৪} আছেন দুইজনে ।
 আচম্বিতে ইছাই পড়িয়া গেল মনে ॥
 পুনর্বীর ভবানি আইসেন ঢেকুর গড় পায় ।
 রনস্থলে কাটা কঙ্ক গড়াগড়ি জায় ॥
 কাম্ভেন করুনামই ভক্ত করি কোলে ।
 পুত্র মৈল্য জননি ফুকরিয়া জেন বলে ॥
 ও ইছাই রে বারেক বাহড় ।

৮৩. সম্ভবতঃ শুদ্ধ পাঠ 'গোয়াল' ।

৮৪. পুঙ্খিতে এর আগে 'দুইজনে' লিখে কেটে দেওয়া আছে ।

ইছাইর মুণ্ড যদি এইবার পাই ।
 ব্রহ্মার উপরে রাজা করিব ইছাই ॥
 কাটা করু শ্যামরূপা কোলেতে করিয়া ।
 দেউল দেহারা পুরে উত্তরিলা গিয়া ॥
 বার বৎসরের কালে ইছাই হারাইয়া ।
 দারুন তসলা^{৮৫} দেবি দিলেন খুঁজিয়া ॥
 একে ২ খুজিল ঢেকুরের সাত গড় ।
 লোটাইয়া কুস্তলভার অঙ্গের কাপড় ॥ ৮৬
 নহে জুগল হইল আসাড় আঁবন ।
 খুজিল অজয়া নদী দুকুল কানন ॥
 কাসি কাস্তি খুঁজিল^{৮৭} গোকুল হরিদ্বার ।
 লঙ্কা খুজিল মুণ্ড সমুদ্রের পার ॥
 [১৫।ক]^{৮৮} সপ্তম সাগর নেহালে অবতার হইয়া ।
 চালিলা সিন্দুর বালি চালনি করিয়া ॥
 তথাপি না পাইল মুণ্ড গনেশের জননি ।
 বিয়াট খুজিলা দেবি পশ্চিম অবনি ॥
 কোথা গেলে ইছাই বির চক্ষে নাহি দেখি ।
 কি করিব কোথা জাব বল মোরে সখি ॥
 আর কোথা গেলে ইছাইর মুণ্ড পাব ।
 কি করিব পদ্মাবতি আর কোথা জাব ॥
 দুহু দিতে দয়া নাঞি কাস্তিক গজাননে ।
 বরপুত্র ইছাই বির সদাই পড়ে মনে ॥
 ইছায়ের সোকে দেবি সহজে আকুল ।
 বর্জের সমান হইল নয়ানে রাতুল ॥
 আপনা খাইয়া নারদে তাড়া দিল্য ।
 ইছা হেন বরপুত্রে রনে হারাইল্য ॥

৮৫. তসলা = বড় খিল । তু. তসলা (মাণিকবাম) < আববী tasalsul

৮৬. পুষ্টিতে প্রথমে 'অম্বর' লিখে পবে কেটে দিয়ে 'কাপড়' লেখা হয়েছে ।

৮৭. শুদ্ধ পাঠ 'খুঁজিল' (?)

৮৮. পৃষ্ঠার মাথায় বাঁ দিকের মার্জিনে 'শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণ' লেখা আছে ।

আসি মসি দিত বিসাসয় ছাগল ।
 অবনি হইত জেন সাক্ষাত কমল ॥
 বলিতে না পারে কেহ সরস বচন ।
 চরন কমলে পদ্মা করে নিবেদন ॥
 কি কৰ্ম তোমার মনে ইছায়ের সোক ।
 তোমার সেবনে সেই পাইল পরলোক ॥
 সখির বচন সুন পাইল ঢেঁকুর ।
 বিমলিত বসন কুণ্ডল কর্মপুর ॥
 অভয়া বলেন পদ্মা সুন মোর বানি ।
 ইছায়ের অগ্নিকুণ্ড করিব আপনি ॥
 এত বলি দেখা দিল ঢেঁকুর দেউজে ।
 কাটা কঙ্ক ভবানি আপনি নিল কোলে ॥
 অজয়া নদীর জল পাইল সর্বজয়া ।
 ভাগ্যবতি অজয়া পাইল পদছায়া ॥
 নির্মান করিল কুণ্ড আগোর চন্দনে ।
 চাঁপা নাগেশ্বর কিবা মল্লিকার সনে ॥
 চন্দনের গাড়্যা দিল চন্দনের কাট ।
 নির্মান করিল কুণ্ড অজয়ার ঘাট ॥
 বেদ পড়্যা ইছাই বিরের করাইল স্না [১৫।খ]ন
 গঙ্গাজল তুলসি মল্লিকা সাবধান ॥
 তার উপর ইছাই বিরে করাইল্য স্নান ।
 তিন বার উচ্ছারিল বেদের বচন ॥
 মহাবাক্য উচ্চারিল হেমস্তের সূতা ।
 জহুকুলজননি আপনি অগ্নিদাতা ॥
 নাড়িয়া ঝাড়িয়া মা পোড়াল্য ইছাই ।
 সাগরে পেলিতে অস্তি রাখিল তথাই ॥
 তের পিণ্ড দান দিল আপার তর্পন ।
 মনে হয় গয়ান সাধিব সপিণ্ডন ॥

মান সন্ধ্যা পুনরপি অজয়ার জলে ।
 কান্দিতে ২ গেলেন অজয়ার দেউলে ॥
 ইছাই বিয়ের ঘর দেখিয়া নাগাঅনি ।
 কাছাড় খাইয়া ভূমে পড়িল ভবানি ॥
 কপাট পুণ্ট নাথ ইছায়ের ঘর ।
 ছায়নি মউর পাখা হাঁড়িয়া চামর ।
 কান্দিতে কান্দিতে দেবি চারিপানে চান ।
 লাউসেনে সর্বজয়া দেখিবারে পান ॥
 নআনে দেখিল জদি মঅনার রাজা ।
 লাউসেনে হানিতে দেবি হইল দসভুজা ॥
 য়োর বানি ব্যর্থ হইল্য না জানি নিশ্চয় ।
 এইবার এহার রক্ত থাইব নিশ্চয় ॥
 এত বলি লাউসেনে দেবি জান ।
 সমুখে লাউসেন বলে অঝর নয়ান ॥
 পূর্বকালে এই অস্ত্র দিয়াছিলে তুমি ।
 ময়নার দক্ষিন ঘরে গিয়াছিলে আপনি ॥
 বেবস্তার বেস ধরি আখড়ার সালে ।
 এই খড়্গ আপনি দিয়াছ পূর্বকালে ॥
 তবে জদি আপনি করিবে রক্তপান ।
 এই খড়্গে উচিত আমারে বলিদান ॥
 এত বলি খড়্গ দিল ইশ্বর সাক্ষাতে ।
 লাউসেন কাটিতে দেবি অস্ত্র নিল হাতে ॥
 নিজ অস্ত্র দেবি পাইল নিদ্রসন ।
 পূর্বের কা [১৩ক] হিনি তবে পড়িল তখন ।
 পরিচয় পাইল তুমি কানড়ার স্মামি ।
 সিমুল্যার গড়ে তোমার বিভা দিল আমি ॥
 এই খড়্গ দিল তোরে আখড়া মন্দিরে ।
 তুমি ধর্ম অবতার জেন জুধিষ্টিরে ॥ ৮৯

কানড়ার আমি তুমি আমার জামাতা ।
 এতক্ষন ঢেঁকুরে না বলিলে কথা ॥
 জামাতা ভরমে দেবি দিল মাথায় বসন ।
 বলেন করুনামই বাক্যে দিবে মন ॥
 সর্বকাল কানড়া আমার প্রিয় যি ।
 এতদিন হইল তার কর্ণাপুত্র কি ॥
 পালন করিবে কানড়া বিজ্ঞাধরি ।
 তোমার সাসুড়ি আমি ত্রিদস ইশ্বরী ॥
 বিনা দোসে বিস্তর বলিল কুবচন ।
 খাইয়া লাজের মাথা ইছাই কারন ॥
 সর্বকাল কল্যাণে কুসলে থাক রায় ।
 বর দিল সর্বজয়া সেনেয়ে বিদায় ॥
 পুনরপি দেখা দিল ঢেঁকুর ভুবন ।
 ইছাই কারনে মাতা করিছেন রোদন ॥
 গোয়ালার বর দেখি কান্দেন ভবানি ।
 ইছাই মরিব রনে আমি নাহি জানি ॥
 চারি চাল ছায়নি চামর গজাজল ।
 দেখিয়া সকল দেবি পরান বিকল ॥
 এইখানে ইছাই করিল দানধ্যান ।
 এইখানে ত্রিসঙ্ক্যা স্নানিত পুরান ॥
 এইখানের দানেতে কৃষ্ণের পিরিতি ।
 এইখানে রজনী বঞ্চিত নাটগিতে ॥
 এখানে ইছাই বসিত অভিরত ।
 এইখানে এই দিন স্মৃতিছি ভাগবত ॥
 ব্রহ্মার জননি বড় কান্দিল বিস্তর ।
 সব কথা আমার মনে জাগে নিরন্তর ॥
 এখানে সদাই নাচিত রামজানি ।
 এইখানে ইছাই বির বসিত আ [১৬খ] পনি ॥

এত বলি হেম ঘটে ২০ দিল বিসর্জন ।
 আজি হইতে অজয়া হইল ছয় মাসের গন ॥
 মনে নাঞি মহেস কান্তিক লম্বোদর ।
 কান্দিয়া ব্যাকুল দেবি ধুলায় ধুসর ॥
 পদ্মার সঙ্গতি ছিল গঙ্গার জিন ।
 দেবির বদনে দিয়া বলেন বচন ॥
 চল দুর্গা কৈলাস বিলম্বে কার্য্য কি ।
 তুমি জয়া জননি জনক রাজার বি ॥
 জসোদানন্দিনি তুমি রাধা ঠাকুরানি ।
 তুমি সত্যবতি সতি সাবিত্রি ইন্দ্রানি ॥
 বিসম তোমার খেলা আত্ম অন্ত নাঞি ।
 এমন তোমা সেব^{২১} কত আছে কত ঠাঞি ॥
 তোমার সেব^{২২} তার হইল সর্গবাসি ।
 তুমি গঙ্গাসাগর গোবিন্দ গর্গবাসি ॥
 এত কালে ভজিলে সম্পদস্থ পায় ।
 অন্তকালে পুরট বিমানে সর্গ জায় ॥
 দশ হাজার বৎসর ঢেঁকুরে বাস করে ।
 পুনরপি তেঁহ রাজা ঢেঁকুর ভিতরে ॥
 কর্ম্ম বির জেষ্ট মৈল্য বিচুড়ামনি ।
 আপনার মন তুমি না জান আপনি ॥
 গোবিন্দভগিনি তুমি হইলে গোকুলে ।
 পুরসোভা হইলে তুমি জমুনার জলে ॥
 বিপর্য্যঅ খেলা তোমার অন্ত নাঞি পাই ।
 অজয় ঢেঁকুর রাখি কৈলাসে চল জাই ॥
 কি বলিব দেবতা সঙ্কর মহাসয় ।
 ইছায়ের সোক তোমায়ে সমুচিত নয় ॥

২০. পুথিতে প্রথমে 'ঘাটে' লিখে 'আ'-কার মুছে দেওয়া 'র সংকেত আছে ।

২১. সম্ভবতঃ শুদ্ধ পাঠ 'এমন তোমার সেবক কত', লিপিত্রুটি ও সমাক্ষরলোপের উদাহরণ ।

২২. 'সেবক' ? 'ক' অক্ষরটি মনে হয় মুছে গিয়েছে ।

মহাবির ইছাই ছিল তব বরে ।
 নাম স্থনি বিধাতা বরুন কাশে ডরে ॥
 সদাই তোসার মনে ইছাইর সোক ।
 তব পদসেবনে পাইল পরলোক ॥
 এত স্থনি সম্বরনি বিসম চিকুর ।
 চলিলা কৈলাস গিরি রাখিয়া ঢেঁকুর ॥
 [১৭]^{২৩} ইছাইর অস্তি থুইল্য জাম্ববির জলে ।
 সপিগুন ঐমুনি সাধিল তার কুলে ॥
 কৈলাস সিংহে গিয়া দিল দরসন ।
 বিজ় রূপরাম গান সখা নিঃস্তন ॥১১॥
 জয় জয় ঢেকুর আনন্দ ত্রিভুবন ।^{২৪}
 বারমতি পুন্ন হইল্য বলে দেবগনে ॥
 সভা ভাজি জতেক দেবতা গেল ঘর ।
 জোড়া সিংহা সারে কালু ঢেঁকুর ভিতর ॥
 তরুতলায় বসিল ময়নার তপোধন ।
 হেন কালে সম ঘোস করে সম্ভাসন ॥
 লাউসেনে ভেট দিল নানা ত্রিবিজ্ঞাত ।
 সমুখে ঐমনি রহে বৃকে দিয়া হাত ॥
 পান হাতে দিয়া রাজা করিল আশ্বাস ।
 বসিতে আসন দিল সঙ্গে ছিল দাস ॥
 লাউসেন বলে স্থন সম ঘোষ রায় ।
 গোউড় সহর চল রাজার সভায় ॥
 কদাচিত পুত্রসোক না করিহ মনে ।
 বড় স্থথ পাইল রাজা তোমার বচনে ॥
 অনাধের পদরেহু ভরসা কৈল ।
 বিজ় রূপরাম গান ধর্ম্মের মঙ্গল ॥

এত ছুরে ইছায়ের পালা সমাপ্ত ॥ জথাদিষ্টং তথা লিখিতং লিখিয়োকো
 দোসক নাস্তি ॥ সন ১০৩২ সাল তাং ১ শোষ সক্ষাকর শ্রীপরমরাম ঘোষ এ
 পুস্তক পঠন করিতে দিলাঙ শ্রীনিম্ব কলুকে দক্ষিণা টং ১/০ চুই আনা দিবে

২৩. পুথির এই পৃষ্ঠার আলোকচিত্র আলাদাভাবে ছাপা হলো ।

২৪. 'ত্রিভুবন' ?

নির্ঘণ্ট

অজিতকুমার ঘোষ ৬৫

অম্বৈতমঙ্গল ৫৪

অনিবন্ধ গীত ৩৩

অন্তরা ৩৩, ৩৫

অমলি সাল ১৫

অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ ১

অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪

আখর ৪১, ৪২, ৪৩, ৪৫

আভোগ ৩৩, ৩৫, ৪৩, ৪৪, ৫৫

আশুতোষ ভট্টাচার্য ৬৯

আহমদ শরীফ ২৯, ৬৪

ইউনুফ জোলেখা ৫১

ইছাই ঘোষ পালা ১৬, ৬৫

উজ্জলনীলমণি ৪০

উদগ্রাহ ৩৩, ৩৫

উমাপতি উপাধ্যায় ৫৫

কবিকঙ্কণ চণ্ডী ৫২, ৫৬, ৬৪

ঐ পুঁথি ৬, ২০, ৬১, ৬২

কবিগান ৪৬, ৪৭, ৪৮

করণ প্রবন্ধ ৩৭

কালিদাস ১, ৫৩

কাশীরাম দাস ৫২

কৌতিলহরী ৩৭

কুন্তিবাস ২৪, ৫২

কেরী লাইব্রেরি ৫

ক্ষুদ্র গীত ৩৪

খগেন্দ্রনাথ মিত্র ২১, ৬৪

খাৎ ৪৬

খেউড় ৪৭, ৪৮

খেলারাম সরকার ১০, ১৪

গঙ্গারাম দত্ত ১৫

গরানহাটী ৪১

গাঁধাইত ৫

গীতগোবিন্দ ৩৫, ৩৭, ৫২, ৫৬

গীতচন্দ্রোদয় ৩০, ৩২, ৪০

গোবিন্দদাস ৩৫

গোলাম সামদানী কোরায়শী ৬৪

গৌড়ীয় ব্যাকরণ ৬৪

ঘনরাম চক্রবর্তী ১৩

ঘনরাম দাস ৪৩

চণ্ডীদাস ৪২, ৪৯

চণ্ডীদাস সমস্তা ১১

চর্মা ৩৭, ৫৬

চর্যাপুঁথি ৭, ৮, ৯, ১৮, ২২, ২৬, ২৭

চর্যাগীতিকোষবৃন্তি ১১

চিতেন ৪৬

চিত্রকলা ৩৪, ৩৫

চিত্রপদা ৩৪, ৩৫,

চৈতন্যান্দ ১৫

চৈতন্যচরিতামৃত ৩৮, ৫১

জঙ্গনামা ১৫

জয়দেব ৩৭, ৫২, ৫৪, ৫৫

জ্ঞানদাস ৪৯

ঝাড়খণ্ডী ৪১

টেন্টনপাদ ২৮, ২৯

টপ কীর্তন ৪৫, ৪৬, ৪৭, ৪৮

তারাবলী ৩৪,

তাল ৩৩

তিরুপ্পাবৈ (ই) ৫৭

তুক ৪১, ৪৩, ৪৪, ৪৫

তেন ৩৩

তোলা পাঠ ৯, ১৭

তোহফা ৫২, ৫৩	বলরাম দাস ৪৯
ত্রিপুরা বহু ১০	বসন্ত রঞ্জন রায় ১৯
দানিশাদ ১৫	বাংলা একাডেমি (ঢাকা) ৬
দাশরথি রায় ৬২	বিজয়গুপ্ত ৫২, ৫৮, ৬০, ৬১
দ্বিবাগীত ৩৬	বিজিতকুমার দত্ত ২৯
দ্বিবা-মানুষ গীত ৩৬	বিজ্ঞাপতি ৩৯
দ্বিবা-মানুষ গীত ৩৬	বিজ্ঞানসন্দর ৫৬
দ্বিজ মাধব ৫২, ৫৮	বিরূদ ৩৩
দীপনী ৩৪	বৃহদেশী ৫৩
দৌলত কাজী ৫১	বোটে রাগ ৫৩, ৫৪
ধ্রুব ৩৩, ৩৫	ব্রিটিশ মিউজিয়াম ৫
ধ্রুবপদা ৩৪, ৩৫	ভক্তিরত্নাকর ৩২, ৪০
নন্দিনী ৩৪	ভাণ্ডারাইয়া ৪৭
নব চর্যাপদ ৫২, ৫৪	ভাটিয়ালি ৪৭
নরহরি চক্রবর্তী ৩০, ৩২, ৩৩, ৩৪, ৩৬, ৪৮ ৪৯	ভারতচন্দ্র ১১
নরোত্তম ঠাকুর ৪০	ভোজরাজ ৬৬
নাচাড়ি ৬০, ৬১, ৬২	মঘী সন ১৫
নেপাল সংবৎ ১৫	মঙ্গলগীত ৫২, ৫৩, ৫৫
পঞ্চানন মণ্ডল ৭০	মতঙ্গ ৫৩
পয়ার ৫৮, ৫৯	মনোহরশাহী ৪১
প্রাক্ষিপ্ত পাঠ ১৭	মযহারুল ইসলাম ১৫
প্রবোধচন্দ্র বাগচী ৭, ২৮	মল্লাদ ১৫
প্রসাদ চরিত্র-পুঁথি ৭	মহড়া ৪৬
পাঞ্চালানুযান ৫৬, ৫৮	মহম্মদ শহীদুল্লাহ্ ৭, ২৮
পাঞ্চালী ৩৪, ৩৬, ৪৮, ৫৭, ৫৮, ৫৯	মহারাত্রি পুরাণ ১৫
নাট ৩৩	মাণিকরামের ধর্মমঙ্গলপুঁথি ৮, ৫২
পাঠসমালোচনা ২৪	মাধুর ৪৫
পাবনী ৩৪	মানুষ গীত ৩৬
পাবৈ ৫৭	মান্দারনী ৪১
পারিজাতহরণ ৫৫, ৫৬	মালাধর বহু ৫২
গীতাধর ৫২	মিশ্র পাঠ ২৪
পুণ্ডিকা ১০, ১১	মুকুন্দ/মুকুন্দরাম ৪, ২৮, ৫১, ৫২, ৬০
ফুকা ৪৬	মেলাপক ৩৩
বজ্রগীত ৩৭	যোগেশচন্দ্র রায় বিজ্ঞানিধি ১৩

রত্নলাল (বন্দ্যোপাধ্যায়) ৬৩

রবীন্দ্রনাথ ৩৯, ৪১, ৪৫

রত্নলবিজয় ৫১, ৫৩

রাগতরঙ্গিণী ৩৮

রাজেশ্বর মিত্র ৫৫

রামমোহন রায় ৬৪

রামেশ্বর ১২

রূপরামের ধর্মমঙ্গল-পুঁথি

রবীন্দ্রভারতী ৮, ১৬, ১৮

ক. বি. ১০, ১৬, ১৭, ১৮

রূপগোস্বামী ৪০

রেনেটা ৪১

লিপিচ্যুতি ২১

লোচনশর্মা ৩৮

শকাব্দ ১৫

শশিভূষণ দাশগুপ্ত ৫২

শাবিরিদ্দ খান ৫৩, ৫৬

শার্ঙ্গদেব ৫৩, ৫৪

শাহ মুহম্মদ সগীর ৫১

শিকলি ৫৯, ৬০

শিবায়ন ১২

শৃঙ্গারপ্রকাশ ৫৬, ৫৭

শেখ জামাল মাহমুদ ৫

শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-পুঁথি ৭, ৮, ৯, ১০, ১৮, ১৯,

২০, ২৩

শ্রীকৃষ্ণকীর্তন ৫২, ৫৬

শ্রীকৃষ্ণবিজয় ২১, ২২, ২৬

সংগীতরত্নাকর ৫৩

সংগীতসারসংগ্রহ ৫০

সংবৎ ১৫

সতী ময়না ৬, ৫১

সমাক্ষরলোপ ২১

সুকুমার সেন ৭, ১৮, ২৩, ২৯, ৩৯, ৪৪, ৫০,

৬১, ৬৯

সৈয়দ আলাওল ৫২, ৫৩

স্বর ৩৩

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ ৩৭, ৫৩, ৫৪

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ৭, ২৮

হেয়াত মামুদ ১৫

হালহেড, এন. বি. ৬৪

শাকে নিমে পূর্ণ কৈলে যত শক হয় ।

পঞ্চকলা পঞ্চ রস পঞ্চ বেদ রয় ॥

রক্ত পাশে রক্ত দেহ ধন্দ নাহি আর ।

সেই শকে গ্রন্থ এই হৈল সুসার ॥